La Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.

La RTMMAM, qui est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUPAs) et la Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner, est le résultat d'une étroite collaboration entre l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine (en particulier, le « Centre des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen ») et l'Unité de Formation et de Recherche de Musique et Musicologie de l'Université Paris Sorbonne, Paris IV (en particulier, le Centre de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux »).

Le n° 7 (2013) est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) ».

Pour complément d'informations, prière de consulter la page consacrée à la RTMMAM sur le site électronique de l'Université Antonine :
www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/periodiques/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen-rtmmam.html

Édition de l'Université Antonine

Les Éditions de l'Université Antonine EUPAs
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ EUPAS@upa.edu.lb

ISBN : 978-9953-552-41-5

GEUTHNER

Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner
16 rue de la Grande Chaumière
75006 Paris
Tél. : + 00 33 (1)46347130
Télécopie : + 00 33 (1) 42392197
http://www.geuthner.com/ geuthner@geuthner.com

ISBN : 978-2-7053-3906-7

RTMMAM 2013 - n° 7

RTMMAM

Revue des Traditions Musicales
des Mondes Arabe et Méditerranéen

Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2)

Jean During, *Sous sons et sur-sens. Subtilités du discours musical*

Nidaa Abou Mrad et Amer Didi, *Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle*

Nicolas Royer-Artuso, *Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du* maqām

Ahmad Hamadani, *Grieving and Cry-evoking Musical Factors in Iraqi* ubūḏiyya *whilst Commemorating Al-Imām Al-Ḥusayn*

Sasan Fatemi, *La musique classique en fête : le cas du* muqâm *azerbaïdjanais*

2013 – RTMMAM n° 7 : Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2)

La Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique) :
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique et de lecture
(par ordre alphabétique) :
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne
Jean During, CNRS, France
Mahmoud Guettat, ISM de Tunis
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Jean Lambert, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
François Madurell, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction :
Institut Supérieur de Musique
Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ directeur.ism@upa.edu.lb

Coédition :
Les Éditions de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ EUPAS@upa.edu.lb

&

Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner
16 rue de la Grande Chaumière
75006 Paris
Tél. : + 00 33 (1) 46347130
Télécopie : + 00 33 (1) 43297564
e-mail : geuthner@geuthner.com
http://www.geuthner.com/

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Le n° 1 – 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».
Le n° 2 - 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».
Le n° 3 - 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».
Le n° 4 - 2010 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».
Le n° 5 – 2011 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».
Le n° 6 – 2012 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) ».
Le n° 7 – 2013 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) ».

In memoriam Wadī' a-ṣ-Ṣāfī (1921-2013)

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

2013 – RTMMAM n^{o} 7 : Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2)

Édition de
l'Université Antonine

Les Éditions de l'Université Antonine EUPAs
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ EUPAS@upa.edu.lb
ISBN : 978-9953-552-41-5

GEUTHNER

Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner
16 rue de la Grande Chaumière
75006 Paris
Tél. : + 00 33 (1)46347130
Télécopie : + 00 33 (1) 42392197
http://www.geuthner.com/ geuthner@geuthner.com
ISBN : 978-2-7053-3906-7

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

RTMMAM n° 7 (2013)

SÉMIOTIQUE ET PSYCHOCOGNITION DES MONODIES MODALES (2)

Édition de l'Université Antonine

GEUTHNER

Sommaire

Éditorial 7

Articles

Jean During, *Sous sons et sur-sens. Subtilités du discours musical* 9

Nidaa Abou Mrad et Amer Didi, *Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle* 29

Nicolas Royer-Artuso, *Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du* maqām 51

Ahmad Hamadani, *Grieving and Cry-evoking Musical Factors in Iraqi* ubūḏiyya *whilst Commemorating Al-Imām Al-Ḥusayn* 71

Sasan Fatemi, *La musique classique en fête : le cas du* muqâm *azerbaïdjanais* 87

Résumés (Abstracts) 105

Normes de soumission des articles 109

Éditorial

Ce numéro, tout comme le précédent, est consacré principalement à la thématique de la 5e rencontre musicologique de l'Université Antonine (juin 2012), intitulée « Sémiotique et psychocognition des monodies modales »[1]. Il comprend quatre articles s'inscrivant dans cette thématique (de même qu'un article hors-thème), ayant pour objet « de faire état d'approches sémiotiques et psychocognitives de la production musicale des traditions monodiques modales, les premières y repérant une énonciation non verbale articulée, susceptible d'être analysée au niveau neutre (ou immanent) en des unités dotées de significativité, les secondes étudiant cette énonciation au niveau poïétique (celui de la production) et au niveau esthésique (celui de la réception), notamment du point de vue perceptif, avec son éventuelle inscription dans une perspective éducationnelle ».

Jean During ouvre ce numéro par un article qui propose de suivre des chemins de réflexion peu fréquentés concernant la signification et la perception du discours musical et qui met en exergue l'interférence à ce double titre d'éléments étrangers au système musical, silences, suspension, dissonances, appogiatures, sous entendus, notes dématérialisées, qui participent à la constitution d'un espace sonore subtil qui s'offre à divers degrés d'herméneutique, notamment de type anagogique.

Inscrivant leur recherche également dans une perspective d'exégèse musicale, Nidaa Abou Mrad et Amer Didi, en décortiquant *Le révélateur musicologique*, traité inédit, écrit au XVIe siècle par Muẓaffar al-Ḥiṣnī, mettent en exergue une véritable grammaire transmodale générative qui réduit les énoncés musicaux à une structure fondamentale *génotextuelle* unique qui se transforme de diverses manières pour donner lieu à une multiplicité de *phénotextes* modaux.

Quant à l'article de Nicolas Royer-Artuso, il est consacré aux phénomènes phonologiques musicaux de contact qui existent entre des systèmes musicaux différents et entre divers systèmes proches qui se perçoivent en tant que dialectes d'une même langue musicale, correspondant à l'aire du *maqām*, et ce, en étudiant des processus d'assimilation et d'opposition, en fonction du degré de compatibilité systémique entre les données mises en contact.

Ahmad Hamadani, pour sa part, dédie sa recherche à l'étude de la forme de la *ubūḏiyya*, lamentation profane autocentrée, versus déploration religieuse sur le martyr de l'imam *Al-Ḥusayn*, et propose une analyse sémiotique du processus d'induction ritualisée des pleurs, à partir d'un schéma d'errance au double plan

[1] Ce colloque, placé sous le haut patronage du Ministre libanais de la Culture et organisé par l'Université Antonine, en collaboration avec l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), et avec le soutien de l'Institut Français au Liban et de l'Agence Universitaire de la Francophonie, s'est tenu le 30 et le 31 mai 2012, en la Salle Père Louis Rohban, campus central de l'Université Antonine, Hadath-Baabda, au Liban. Le conseil scientifique en était composé (par ordre alphabétique) des professeurs Jean DURING (CNRS, France), François MADURELL (Université Paris-Sorbonne IV), Nicolas MEEÙS (Université Paris-Sorbonne IV), Jean-Jacques NATTIEZ (Université de Montréal).

mélodique – à force de clausules suspensives – et rythmique – liée à l'instabilité de la décomposition des pulsations – et d'usage d'effets vocaux sanglotants.

Quant au texte de Sasan Fatemi, qui est proposé en marge du thème de ce numéro, il étudie la relation dialectique qui s'est tissée au cours du siècle passé entre la musique de *muqâm* d'Azerbaïdjan, catégorisée comme « classique », et le contexte nommément festif – le *toy* – de sa performance, qui n'est pas usuellement propice à une écoute attentive de la musique, mais qui s'avère s'être adapté pour faire un accueil approprié à cette musique d'art.

Ce numéro 7 est dédié à la mémoire de *Wadī' a-ṣ-Ṣāfī* (1921-2013), grand chanteur traditionnel et compositeur libanais, disparu en 2013, qui s'est inscrit tout au long de sa carrière dans une perspective de renouvellement au sein de la tradition musicale du Levant (rarement en dehors de cette tradition) et qui a perpétué jusqu'au début de ce siècle un art du chant vigoureux et inventif, qui se nourrit d'une ruralité musicale libanaise revivifiée et résolument reterritorialisée.

Nidaa Abou Mrad
Rédacteur en chef

RTMMAM n° 7 (2013)

Sous sons et sur-sens

Subtilités du discours musical

Jean DURING

Ces pages, issues d'une communication orale qui comportait des exemples à écouter, proposent de suivre quelques chemins de réflexion peu fréquentés concernant la signification et la perception du discours musical. La question posée dans la perspective d'une musicologie élargie peut se formuler ainsi : Qu'est-ce qui dans une musique donnée contribue à en intensifier l'impact, et comment en rendre compte ?

Au niveau le plus courant, l'expressivité tient à la représentation des manifestations des affects, et fonctionne par empathie. Au niveau esthétique et artistique, l'impact est davantage fonction de l'attention, de l'intellection, du discernement et du goût. À ce niveau se déploie fréquemment une activité herméneutique soutenue par une impulsion anagogique. La question afférente est alors celle des facteurs contribuant à cette herméneutique : relèvent-ils de la cognition ou d'un conditionnement culturel ?

Cette problématique s'est mise en place avec la collecte d'observations, de discussions et de commentaires couvrant des pratiques et des formes musicales très variées qui semblent présenter des traits communs et des analogies malgré des contrastes d'échelle et de niveau. On constate notamment que l'action de la musique est souvent liée à l'interférence d'éléments étrangers au système. Il s'agit parfois de détails infimes de l'interprétation qui sont comme des signaux pointant discrètement vers un plan différent, ou des interstices dans le continuum sonore, agissant comme des tenseurs non signifiants. Dans certains cas l'intention est évidente et le sens métaphorique est explicité par un discours. Il est par exemple question d'une sorte de double céleste inouï qui est avec la musique dans le même rapport que l'âme avec le corps, et qui précisément s'appréhende par les « sens de l'âme », dans une expérience esthétique intensifiée, au-delà des affects et des émotions, par une production de sens. À la limite on se passe des sons ou on les dépasse hors des registres habituels de l'audition sensible.

En guise de préambule et de final on donnera quelques exemples de dissociation radicale entre le plan immanent de la musique et sa transcendance comme vacuité sonore idéale. Disons tout de suite que si le silence fait sens dans la musique, c'est en s'y insérant et en opérant de façon plus subtile comme on le relèvera plus loin. Mais enfin, le silence demeure un topique dans bien des pratiques et des discours esthétiques et spiritualistes.

1. Silence, musique, bruit

1.1. Le silence idéal

Il est dit dans le *Tao te King* (XII) que « les cinq tons assourdissent l'ouïe de l'homme » et que « la grande musique a peu de sons » ou qu'elle « est dans les sons ténus ». Confucius aurait évoqué l'efficacité supérieure d'une « musique sans sons ». On rapporte que, tirant probablement les conséquences extrêmes de ces apophtegmes, un lettré chinois, maître du *gu qin* (la fameuse cithare de Confucius), se déplaçait avec son instrument, mais dépouillé de ses cordes. Lorsqu'on lui en demandait la signification, il répondait que la saveur de l'instrument lui suffisait (Goormaghtigh p.138).

Dans un geste ultime, certaines voies contemplatives abolissent jusqu'à la parole elle-même, afin de consacrer le silence et le vide comme seule authenticité. Ruzbehân de Chirâz, un grand saint et théosophe du XII^e^ siècle, manifesta toute sa vie une remarquable ferveur pour le *samâ'* (le concert soufi). Cependant, il renonça finalement à ce rite en s'expliquant par cette formule : « c'est Dieu Lui-même qui est le *samâ'* que j'écoute ».

Selon Saint Augustin « pour celui qui chante, comme pour celui qui écoute, la musique sonore n'est qu'une imitation de la musique silencieuse qui vit dans la mémoire » (*De Musica,* 44). Au sein des opérations musicales, c'est souvent ce grand silence, – idéel et idéal car il s'entend néanmoins comme une vibration – que l'on tente d'intégrer, de suggérer, de « sous-entendre » ou encore d'instiller en proportions homéopathiques mais efficaces.

1.2. La musique en suspens

On demanda à Sviatoslav Richter (m.1997) ce qu'il avait appris du légendaire pianiste Heinrich Neuhaus (m.1964), alors que lui-même était déjà un maître lorsqu'il fut accepté comme disciple ; il répondit : « j'ai appris avec lui l'importance du silence dans la musique ». De fait, il ne commençait pas à jouer avant de se tenir une minute silencieux devant son clavier. Ce suspens dramatique qui n'était peut-être qu'une mise en condition, se laisse interpréter comme un rappel de l'antériorité du grand silence sur tout évènement musical, lui conférant une touche de sacralité. Une variante en est l'accordage qui dans certains cas peut durer très longtemps. Les petits ensembles instrumentaux iraniens jouent souvent de cet effet en s'accordant délicatement durant de longues minutes face au public recueilli. Les amateurs se souviennent qu'un groupe fameux, lors du festival de Chiraz (en 1976), a mis dix sept minutes à s'accorder.

1.3. Écouter entre les lignes

Entre les deux pôles du silence infini et du dépassement des formes sensibles, le silence fait sens au sein de la musique, non pas comme quiddité, mais comme brève suspension du flux musical, ou comme écho d'un énoncé.

Dans la cantillation coranique, la suspension systématique en fin de verset a un effet d'intensification, tant affective que sémantique (« un silence lourd de sens »), en même temps qu'elle relâche la tension induite par la phrase, comme une expiration qui suit une inspiration (un terme particulièrement approprié ici). La pause n'arrête pas le flux sonore mais l'intériorise : les idées et les formes trouvent une résonance dans l'esprit et donnent à penser. C'est probablement sur ce modèle que s'est élaboré le style de certains maîtres du *taqsīm* turc ou persan moderne[1]. À moins qu'il ne s'agisse pour l'improvisateur que de signifier qu'il ne parle pas pour ne rien dire, et réfléchit intensément à son prochain énoncé. La différence ici est que la musique ne dit rien de particulier, que le silence est significatif sans signifiant.

1.4. Fonction Pause

Stopper le flux sonore, c'est aussi figer le mouvement, arrêter le temps. Il existait une danse persane, le *reng-e mât* (danse du mort), dont la mélodie s'arrêtait brusquement pour quelques mesures durant lesquelles les danseurs devaient complètement s'immobiliser. Le mage G.I. Gurdjieff (m.1949) évoque cet effet chorégraphique dans ses mémoires, mais de façon quelque peu surfaite et sans considération pour son effet comique, en tant que technique mentale édifiante, l'immobilité du danseur étant censée engager une sorte de *scan* introspectif. L'interruption de tout mouvement, voire même de la respiration, pourrait favoriser l'aperception par le sujet de son « être là », son *hic et nunc*, et par tant, de son propre vide.

1.5. Agencements et usages du vide

Au Japon, le *ma* est un concept essentiel des arts de l'espace, ainsi que des performances musicales et théâtrales. Il se définit comme intervalle vide marqué par des objets disposés dans un espace, une séparation entre deux mondes ou entre des événements qui se succèdent « invitant à un mouvement, à la contemplation, ou à toute forme d'activité humaine qui lui donne un sens » (Chenette, 1982, p.8).

On retiendra l'interprétation « archéologique » du terme qui invoque l'intervention d'un « esprit » : dans un espace rituel ouvert, le *ma* ménage la descente de l'esprit (*kami*), et surtout « l'attente active de cet événement, qui suspend le temps » (Chenette, 1982, p.3). Ainsi l'entité ne se manifesterait que par un effort d'attention de la part du sujet et non pas par la seule vertu du vide ou du silence, comme lorsque selon la formule « un ange passe ». « Dans son sens esthétique, il se réfère à des intervalles d'espace et de temps qui deviennent signifiants seulement s'ils sont remplis par un mouvement (*ibid:* p.2). »

Il est vrai que le *ma*, dans sa subtilité et son indétermination, est un concept valise qui peut s'appliquer à toutes sortes d'usages courants, notamment à

[1] Au contraire, dans le style ancien, turc ottoman tardif, ainsi que persan *qajar*, le débit est extrêmement soutenu et sans contraste de niveau sonore, mais riche en ornementation ponctuelle.

l'affirmation d'une cohérence et d'une distinction culturelle. Cependant, on peut considérer tout simplement que le vide (spatial ou temporel) est la condition du bon usage des choses. « On pétrit la glaise pour faire un vase. C'est de son vide que dépend son usage. De l'être vient l'utile, du non-être vient son usage », dit le Tao. Le bouddhisme zen a étendu ce principe aux arts et à l'art de vivre d'Extrême Orient ; certaines traditions musicales l'appliquent, notamment au Japon, et dans leur continuité, des compositeurs contemporains se réclament de l'esthétique du vide. Ainsi le *ma* « se reflète dans la musique de Takemitsu [1930-1996] par des espaces vides invitant à la contemplation, ... et des pauses ou des « moments vides » entre des évènements appelant une attente concentrée. [...] Le *ma* confère une qualité particulière à la musique de Takemitsu qui la distingue de la plupart des musiques de l'Ouest (Chenette, 1982, p. 26).»

Parmi celles-ci, certains ont été tout de même influencés et se réclament d'un « postulat esthétique considérant que la musique est comme une matière qui vient se tisser sur cet autre élément invisible mais présent, le silence »[2].

Le bouddhisme, le zen, la pensée du vide ou non-pensée impliquant le non-agir (*wu wei*) sont prégnants dans l'œuvre de John Cage qu'on ne peut passer sous silence, c'est le cas de dire, dans un catalogue succinct des usages du silence. Disons tout de suite qu'au-delà des apparences il nous conduira vers tout autre chose, une sorte d'impasse qui nous obligera dans cet exposé à revenir sur nos pas.

1.6. La durée mise en Cage

4 minutes 33, c'est le fameux *opus* que John Cage a dédié au silence. Il est moins conceptuel qu'il y paraît et semble se prêter à l'interprétation, puisqu'il est selon ses dires, destiné à « n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments ». Cette œuvre de « non musique » n'est pas une mystification ou une représentation de la vacuité ou de l'absolu inaccessible du silence pur. Il résume sa position dans une interview :

« I don't need sound to talk to me… People expect listening to be more than listening, and so sometimes they speak of inner listening, or the meaning of sounds. When I talk about music, finally it comes to people's mind that I'm talking about sound which doesn't mean anything, which is not inner, but is just outer... The sound experience that I prefer to all other is the experience of silence[3] ».

Ce n'est pas le silence comme vide transcendantal ou comme intériorité qui l'intéresse, mais le grouillement de petits bruits qui s'y manifestent sur un plan de pure immanence. Il trouve Mozart et Beethoven répétitifs et ennuyeux, et leur préfère le brouillard acoustique toujours varié et imprévisible, du trafic urbain. Son œuvre s'entend couramment comme une sorte de caisse de résonance pour l'écoute de micro évènements sonores aléatoires.

---

[2] Madeleine Gagnard (Mâche, 2012, p. 33) dans sa critique de l'opus 7 de F.-B. Mâche intitulé *La peau du silence*. Elle cite ensuite les propos du compositeur : les compositions « de Brahms et de Mahler sont épaisses, celles de Webern sont diaphanes, les miennes sont trouées » (*ibid*.).

[3] John Cage, interview, Youtube, watch?v=pcHnL7aS64Y. Malgré tout, les autres œuvres de Cage sont très mélodiques et d'un classicisme au second degré.

Il faut cependant remarquer que derrière les apparences, le discours de l'artiste et des critiques, l'*opus* cité est un dispositif plus prescriptif qu'aucune partition, imposant des opérations et des gestes précis, divisant une durée en trois parties chronométriquement déterminées. Plus qu'au vide (qui n'est jamais parfait), ou à la perception de « petits êtres » vibratoires, ce protocole invite à une expérience de la durée.

Malgré tout, l'idée des particules acoustiques grouillant à longueur de temps dans notre environnement a eu des échos populaires aux États-Unis, comme en témoigne une chanson à succès des années 1970, dont le refrain était *Music in the air I hear it ev'rywhere*[4] ou cet autre refrain : *There's music in the air. Just try to listen, open your ears. You will hear it everywhere.* Un courant anthropo-musicologique nouveau étudie le milieu sonore, naturel autant qu'urbain, dans son agentivité et dans ses relations avec les formes musicales (ou sans relations apparentes)[5].

Malgré des affinités, il semble que les usages du silence et des sons parasites, ainsi que les effets recherchés et leur exégèse varie beaucoup d'une culture musicale à une autre. On pressent que les pauses dans un *taqsîm* de *ney* n'ont pas le même sens que dans un solo de *sakuhachi* ou dans une pièce de Webern ; ou encore que le travail de la substance sonore, la recherche du timbre est d'une autre nature dans les productions modernes et électroniques et dans les musiques « acoustiques » préindustrielles.

Ce que l'on retiendra de ces références c'est d'une part l'attention portée à des micro-événements acoustiques, d'autre part l'intention de sortir d'un système tout en utilisant le dispositif habituel de la performance, sans pour autant chercher à signifier quoi que ce soit. L'écoute impossible du silence a au moins l'avantage d'ouvrir à la perception de petits vides et de petites notes. On revient donc à un niveau plus discret de la manifestation du silence avec ses particules ou antiparticules acoustiques, en essayant de voir s'ils portent une charge sémantique, s'ils font partie intégrante du système ou s'ils pointent ailleurs.

1.7. L'entre notes

À cette échelle de temps et de contraste dynamique, les petits trous dans la substance (évoqués par F-B. Mâche en note) ont le même statut que les petites aspérités ou pointes : notes allusives, ornements, appogiatures, rugosité, qui définissent des traits stylistiques. Les uns relèvent de la sobriété et de la retenue dans l'interprétation, les autres jouent du contraste ou encore de l'effet de *morendo*, d'autres enfin sont une allusion, ou plus habilement encore, un escamotage.

L'ornementation est le procédé qui élève la musique au niveau de l'art en sollicitant le goût et l'habileté. Il a cependant ses limites : trop d'ornements et de fioritures brouillent la perception, fatiguent l'oreille. La maîtrise réside moins dans le déploiement de la virtuosité que dans la capacité de contrôler le flux et le débit. « Le grave est la racine du léger ; le calme est le maître du mouvement » (*Tao te*

[4] De la chanson *Rags and bones,* de J.R.Robertson (1975). L'autre avait été enregistrée en 1974 par un groupe nommé US, sur une mélodie aux curieuses intonations ouïgours ou kazakhs.

[5] C'était un des thèmes du symposium de l'ICTM à Shanghaï en 2013.

king). Le secret du jeu du cymbalum (*chang*) du maître ouzbek Kômiljôn Jabbarov (m.1975) ne résidait pas dans la richesse de son ornementation, comme sa musique le demande, mais dans sa capacité à réduire les compositions aux notes et aux attaques les plus significatives, en ménageant des silences, en jouant le moins possible, alors qu'au contraire les autres instruments de son petit ensemble produisent des sons continus[6]. Autre façon de « saisir l'importance du silence » selon les termes de S. Richter : laisser respirer l'œuvre, l'aérer. Cela demande du tact.

1.8. Toucher et tact

Au plus bas de l'échelle des durées est le registre des micro-silences. Il s'en trouve dans le jeu de certains instruments qui dépendent de la retenue du geste ou même de sa suspension. Il ne s'agit pas de *pizzicatos* ou de *staccatos* qui donnent du relief à la ligne mélodique, mais de gestes imperceptibles qui ont, entre autre effet, d'alléger le temps de vibration de certaines syllabes de la phrase pour laisser résonner des vibrations de fond (bourdon, cordes sympathiques, réverbération du lieu). Comme le préconise Heinrich Schenker : *away from the phrasing slur!*, (« foin du phrasé legato ! »). On retrouve cette esthétique entre autres dans le jeu du *rabâb* afghan, de la viole baloutche (*sorud*), dans le piano de Glenn Gould[7], dans le *târ* et le *setâr* de certains maîtres persans et probablement un peu partout.

Une forme plus évidente de cet effet est de couper net la vibration des cordes du luth. Au lieu d'une note ou d'un groupe de notes censées résonner deux secondes, on les étouffe aussitôt après leur émission, en laissant un vide de la durée prescrite. C'est une façon efficace et très expressive d'en intensifier la portée, comme une sorte de point d'exclamation.

Quelque peu différent est l'escamotage furtif de certaines notes, ou autres « petits trous ». Ainsi Chahrokh Elahi[8], le grand maître actuel du luth sacré kurde montre dans une ritournelle jouée au *tanbur*, comment « dérober » une note avec tant d'habileté qu'on a l'impression de l'entendre. Ce qu'il appelle significativement « note de silence », autant qu'un tour de main, est une tournure d'esprit qui vise par petites touches à alléger la musique, notamment dans les pièces dansantes.

Il précise à propos de l'étouffement d'une note : « L'auditeur ne comprend pas pourquoi vous faites ce genre d'effet, mais moi je le sais : parce que sinon il y aurait un son de trop. Le silence que vous ménagez là c'est justement le summum de la musique. Mais celui qui est débutant dans la musique ne comprend pas ça ». Il est donc clair que ce genre d'effet subtil requiert une oreille fine et un goût développé.

---

[6] Comm. perso. du maître Abdurahim Hamidov (m. 2013).

[7] Gould "was more concerned with the 'rites of passage beween notes' than with the sound quality of individual notes themselves. … he was "unusually sensitive ... to the amount of silence between notes, and to the evenness of tones in passage-work". Dans certaines pièces "he can often be seen lifting his free fingers high off the keys; he would drop a finger onto a key from a high distance to assure a precise attack, then lift the finger quickly and high off the key..." (Bazzana, 2002, p. 220).

[8] Com. perso., 2011, pour toutes les citations de ce maître. Né en 1950, il a été le disciple privilégie de son père Ostad Elahi. Pour des détails biographiques voir: http://www.fondationostadelahi.fr/la-fondation/administration/chahrokh-elahi.

1.9. Le sous-entendu et la discrétion

Dans la catégorie « ponctuation », un autre procédé s'apparente au « point de suspension » qui suit une énumération ou qui pointe vers un « sous-entendu ». Lors de l'exposé oral qui précédait la rédaction de ces lignes, on a donné un exemple du jeu du *târ* d'un maître du siècle dernier[9]. Il interprète un *sho'be* de Râst intitulé Râk. À chaque fois qu'il arrive à la phrase conclusive d'une séquence (*gushe*), c'est en decrescendo, en *drop out,* en un *morendo* qui finit presque dans l'inaudible comme une vague qui après sa culmination (en hauteur comme en intensité sonore), décline et meurt en se répandant sur le rivage[10]. La dynamique des vagues est d'ailleurs une image explicite de la structure de certaines performances du type *taqsīm*. (Par exemple le *radif* persan ou le *zahirig* baloutche.) Son jeu opère des découpes sémantiques en enlevant du poids à certains motifs et morphèmes[11] ; il les dématérialise en passant très vite dessus ou en les effleurant allusivement ; il élude ludiquement, il déjoue en jouant. Ce procédé, lorsqu'il touche quelques notes seulement, est appelé « allusion » (*eshâre*). Or dans la rhétorique initiatique, l'allusion est plus signifiante que la parole claire : selon un dicton soufi bien connu « une seule allusion suffit au sage ».

L'impression générale qui se dégage de ces conduites est celle de discrétion, de retenue, on pourrait dire de tact (en rapport d'ailleurs avec la notion de toucher), avec une coloration éthique reflétant l'esprit de la tradition. Le legato au contraire présente des analogies avec l'expression vocale d'un pathos, d'une plainte qui risque de déplacer l'écoute vers le registre des émotions, ce qui n'est pas la finalité ultime de l'art musical, du moins dans les champs culturels en question. Les considérations qui suivent suggèrent par ailleurs que la musique réalise parfois cette finalité en décalage sensible avec l'événement où elle se manifeste.

2. Les opérations du silence

Il est certes essentiel d'envisager l'art musical non seulement dans ses productions, mais comme pratique, dans ses aspects performatifs et interactifs : on observe ce qui se passe dans des situations réelles et on tente de se repérer dans le dédale de la cognition, des émotions et des affects. Mais il y a plus : l'en-deçà et l'au-delà de l'actualisation, dans les différents sens du terme. Si la musique est comme on dit souvent en Orient la « nourriture » (ou la « médecine ») de l'âme » et que sa performance est une sorte de banquet (l'association n'est pas fortuite), on s'intéressera non seulement à sa substance, à sa composition, à la manière de la préparer et de la consommer, mais aussi à son action sur l'organisme ou à ses qualités énergétiques.

[9] Fakhâm od-dowle Behzâdi qui fut le fidèle disciple de Hoseyn-qoli, le grand maître iranien du début du XX^e^ siècle (m.1915). Son jeu correspond au style ancien évoqué dans la note 1. Il enregistra son *radif* dans les années 1950, en privé. En 2005, ces documents furent publiés.

[10] Un autre grand maître de *târ* de la même école, Ali Akbar Shahnâzi s'est même forgé son style en exploitant les effets de contraste. Il s'agit d'une innovation car dans les enregistrements datant du début siècle dernier, l'intensité maximale est maintenue tout au long de la performance. Le même trait caractérise les enregistrements de *taksîm* turcs de la même époque.

[11] On propose ce terme pour désigner des unités minimales signifiantes autonomes qui se retrouvent en bon nombre dans le répertoire canonique *radif*. Elles ne signifient rien d'autre que la spécificité du style persan.

Cette métaphore renvoie à l'effet sur l'âme, qui s'exerce dans certains cas bien au-delà de l'événement et des sons, donc dans le silence, et de façon profonde et durable. Il arrive qu'une musique nous touche longtemps après l'avoir entendue, même si elle ne nous a pas d'emblée procuré du plaisir. Les sages chinois ont fait l'éloge de la fadeur : la musique rituelle n'a pas à flatter l'oreille, le repas rituel est sans saveur, mais leur effet sur la communauté entière est bénéfique et durable. Inversement, par un jeu de contraste, il arrive qu'un silence ou un murmure qui suit une manifestation sonore, ait un impact plus fort que celle-ci.

2.1. Effet retard et énergie durable

C'est le cas d'une scène impressionnante dont nous avons été témoin dans un cercle de derviches Qâderi Talebâni du Kurdistan, qui nous ont obligeamment laissés filmer[12]. À la fin d'une longue séance de *dhikr* et *samâ'*, les derviches se rhabillaient dans le calme pour rentrer chez eux, tandis que quelques uns restaient assis comme pour se reposer après s'être livrés corps et âme aux invocations, rondes, et litanies. L'un d'eux égrena son chapelet, et sans cause apparente, fut saisi progressivement d'un bouillonnement intérieur qui culmina en une explosion. Il se mit à courir d'un coin à l'autre de la salle, ce que voyant, les frères ressortirent prestement les grands tambourins et formèrent un cercle autour de lui en entonnant un hymne avec enthousiasme. La musique occupa à nouveau l'espace. La transe, dès lors régulée et ritualisée en danse giratoire, passa au registre de l'extase. Après le déclenchement quelque peu tragique de la crise, le visage du derviche prit une expression extatique ; les yeux et les mains tournées vers le ciel, tout en tournoyant et circumbulant, il s'exclamait *aḥad, aḥad* , « (l')Unique ! ».

Cette scène mémorable illustre le point de vue paradoxal des maîtres soufis comme Sheykh ol-'Eshrâq Sohravardi (XII^e^ s.) : « La danse ne produit pas l'état intérieur, c'est l'état intérieur qui produit de la danse. Discuter de ce renversement des choses, c'est l'affaire des initiés » (trad. d'après Corbin, 1976, p. 406). Le *sheykh* retourne l'interprétation courante du phénomène, néanmoins il se réfère tout de même aux circonstances du *samâ'*. Danser n'entraîne pas l'extase, mais le fait que des effets surviennent *après* l'audition ne met pas en cause l'impact direct du *samâ'* ; il attire plutôt l'attention sur la subtilité et la prolongation de son action. Dans le cas du derviche *qâderi*, la connexion s'est établie chronologiquement après les chants, les percussions et la chorégraphie rituelle, mais encore dans leur réverbération. Si la musique est une nourriture de l'âme, elle ne se limite pas à satisfaire un besoin elle n'agit pas nécessairement en temps réel.

Un autre cas comparable, bien que l'effet et le ressenti se situent à un autre niveau, est rapporté par le maître iranien Musâ Ma'rufi (1889-1964). Après avoir entendu Ostad Elahi improviser au *tanbur* sur des airs mystiques, il évoque son expérience en ces termes : « pendant plusieurs jours, je restai enivré et ravi à moi-même, ne prêtant plus attention au monde matériel » (Ma'rufi, 1960, p.14). Il est possible que sur le coup il ait été totalement retourné, mais l'important est que l'effet, quel qu'il fût, a duré plusieurs jours. À des degrés d'intensité plus faible, les

[12] Sanandaj, Iran, Septembre 1996. Film professionnel réalisé en 1997 par Saam Schlamminger intitulé : *Au cœur du Kurdistan,* inachevé et non publié.

cas de ce genre ne sont pas rares. Par ailleurs, il arrive à tout le monde qu'une mélodie, une ritournelle se mette parfois en boucle dans le cerveau comme un *bug*, ou une musique de fond.

2.2. La Présence discrète

À la fin d'une autre séance de *dhikr* relevant également des traditions kurdes, le chantre, qui jouait très bien le *tanbur,* demanda aux participants à quel moment ils avaient senti une « connexion » avec les plans supérieurs[13]. Chacun pensa qu'il s'était passé quelque chose lors de tel ou tel changement de mélodie, lorsque que tel saint fut invoqué ou que la ferveur atteignit son apogée. Mais le maître de cérémonie avait une perception différente. Un seul répondit juste : lorsque le *dhikr* était terminé, que les lumières avaient été rallumées et que les préposés vaquaient à leurs occupations, le chantre avait égrené doucement quelques notes sur son *tanbur* sans que personne n'y prêta attention. C'est durant ce bref moment que la connexion s'était établie. Par ailleurs, d'une façon générale qui vaut pour tout rituel bien fait, il n'est pas essentiel que les participants aient senti ou non quelque chose, les bienfaits du *dhikr* sont pour tous, si ses conditions sont respectées.

Dans ce genre de situation, le point de connexion avec une « Présence » ne se trouve pas toujours là où les apparences le suggèrent, et l'événement ne survient pas à un moment prévisible, ou pas de la façon attendue. C'est là justement le signe de sa transcendance. *Le Livre des Rois* (chap. 19-12), en donne un exemple suggestif avec l'épisode où le prophète Elie attend Yahvé qui S'est engagé à Se manifester à lui. Survient une tempête, puis un tremblement de terre, puis un embrasement, mais Elie n'y décèle pas la présence attendue. Enfin, il perçoit « le son d'un silence subtil »[14] et y reconnaît le souffle de l'Éternel.

2.3. Présence et connexion

En contexte animiste, la musique est la voix des esprits, ou même le seul langage qu'ils comprennent et qui les attire. Dans les cultures monothéistes, l'impulsion anagogique de la musique vise la présentification d'une hiérophanie qui n'a pas à être figurée ou même nommée. Le terme *ḥadra* qui signifie cette « Présence », désigne pour les soufis un rituel comportant des litanies et des chants.

Sur cette « présence » ou sur la « connexion » établie dans les cas évoqués, il est difficile de se prononcer, d'autant qu'il est rare que les sujets concernés en parlent. Pour certains groupes, il s'agit de la présence du Prophète, pour d'autres de la théophanie et des archanges, ou encore du double céleste des quarante Parfaits (*chehel-tan*). On retiendra que la connexion ne se fait pas seulement avec une altérité, mais avec un espace d'où descend la ou les présence(s). Les Qâderis, entre autres communautés, expliquent que par leur ferveur, un cercle ou même une spirale conique

[13] Il s'agit ici, tout comme le *ma* des rituels japonais mentionné plus haut, de percevoir l'instant où la connexion attendue se réalise : « au cœur du concept de *ma*, est l'importance... de percevoir l'instant où leur *kami*, ou divinités, descendent sur terre » (Chenette, 1982 p.3).

[14] Bible de Jérusalem. Ou selon d'autres traductions : « un murmure doux et léger » (Louis Segond 1910), « un son doux et subtil » (Martin, 1744), « une voix douce, subtile » (J.N. Darby, 1885) « un son à peine perceptible » (F. Godet, 1889).

hyperbolique peuplée d'âmes, se forme au-dessus du cercle de l'assemblée et lui communique son énergie.

D'un autre côté, l'intensité de l'expérience personnelle provoquée par cet évènement varie sur un large spectre, de l'enstase à un simple rappel, du déferlement de sens à l'allusion discrète. Le lexique qui y réfère varie d'une culture à l'autre, et n'est pas clair[15]. De même, des notions comme transe extatique, ravissement ou autre ne rendent souvent compte que de l'aspect apparent, voire spectaculaire, de ce type de rituel.

3. Les codes d'accès de la performance

On laissera de côté cette question pour s'en tenir à une approche phénoménologique. Pour rendre compte de ce phénomène, certains avancent la notion de *code tacite,* implicite*,* indiquant la nature de l'énoncé musical et en conséquence, la nature de l'écoute et des réactions attendues, de manière à *stimuler* la perception, et, par là, les émotions et les représentations inhérentes à des états « différents ». Ce code n'est pas nécessairement conventionnel et peut être en partie transculturel, tout comme l'est l'expression du visage humain reflétant les émotions fondamentales.

Il se peut que l'incitation à passer d'une audition normale (disons d'agrément) vers une audition chargée d'affects ou de stimulations cognitives, soit imputable à certains types de signaux perçus *intuitivement* par les participants et appelant une réponse. Ces signes sont de nature acoustique ou parfois verbale, mais ils pourraient bien être également non acoustiques (peut-être même de nature chimique ou magnétique) comme des attitudes et des expressions corporelles spécifiques des musiquants[16].

3.1. Un « son particulier »

Au cours de nos enquêtes sur le thème de l'esthétique, le concept de code a émergé explicitement dans une discussion enregistrée[17]. Notre interlocuteur, un jeune musicien kurde, relate sa plus grande impression musicale qu'il qualifiait d'« esthétique » au sens ultime, c'est à dire qui l'a fait passer « de l'autre côté» de la musique. « Il y a quelques années, dit-il, j'ai enregistré en studio un joueur de *daf*, (tambour sur cadre) de la confrérie *qâderi* en vue d'un CD. Pour la préparation de la documentation, il avait expliqué les *maqâms* mais lors de l'enregistrement, il ne chanta pas, et je me demandais pourquoi ». Le témoin rapporte alors que durant l'enregistrement, il a été complètement retourné par ces rythmes, puis il essaie de l'expliquer, disant : « Il y a un code ou une clef dans sa musique pour « partir ». Il joue chaque semaine dans les assemblées de *dhikr* (*jam)* et grâce à ces « clefs » les auditeurs se mettent à « décoller » (*khalse*) avec le *daf* tout seul, sans chant ».

[15] Dans les cultures musulmanes, ce sont entre autres les termes arabes *ḥalṣa, salṭana, wajd, tawājud, ḥāl, aḥwāl, jaḏba, naš'e,* etc.

[16] Quoique dans un cadre rituel, on ne les regarde pas, on ferme les yeux, et parfois les lumières.

[17] Téhéran, août 2011.

S'il y a un code, il est d'autant plus crypté qu'il n'y a pas de mélodie et que les rythmes sont très simples[18]. Le maître kurde Nur Ali Elâhi (1895-1974), reconnaît que : « parmi tous les instruments de musique, le *daf* est celui qui procure la plus grande exaltation spirituelle, à condition que les musiciens parviennent à lui faire rendre « ce son particulier » » (Elahi, 1991 p.228). Quel est « ce son particulier » ? Il n'a pas été analysé, mais les derviches *qâderi* disent que si le percussionniste n'est pas engagé dans leur voie, son *daf* ne produira pas d'effet, en dépit de toutes les acrobaties qu'il pourra faire avec. D'autres tambourinaires kurdes font état d'une énergie psychophysique ou physico-spirituelle qui n'est pas sans analogie avec le principe des arts martiaux chinois[19]. Quoiqu'il en soit, le tambour sur cadre est chargé d'un riche symbolisme dans diverses cultures, en particulier dans le soufisme et le chamanisme centre asiatique.

3.2. De l'effet subtil à la clef de voûte

La notion de *code* a aussi été proposée par Charokh Elahi, qui est dépositaire d'une autre tradition de musique sacrée kurde. Mais cette fois-ci, non pas en référence à quelque effet psycho-spirituel, mais dans une perspective esthétique et cognitive dont la ligne de fuite est également une transcendance, d'où la formule de *code céleste* (*âsemâni*). Au cours d'une discussion sur le jeu du *tanbur* et les procédés de variation, il donne un exemple à partir d'un type modal déjà très particulier[20]. Au lieu de l'accordage approprié (en quinte : *fa-do*), il l'a joué en accord de quarte, ce qui lui donne, selon lui, une allure encore plus étrange. Il commente : « Dans ce que je viens de jouer, il y a une partie « note céleste » (*not-e âsemâni*) : c'est la petite note liée, *allusive*... On pourrait la jouer plus courte, mais elle perdrait son caractère ». On remarquera que « note allusive » se dit *grace note* en anglais, ce qui correspond bien à l'allègement recherché dans certaines interprétations.

À l'inverse des *grace notes*, appogiatures, allusions, micro-silences, on décèle dans le jeu des éléments non mélodiques, c'est à dire des petits bruits. Ce peut être un raclement volontaire des doigts sur la table du luth, ou un doigté spécial de la main gauche qui produit quelques brefs clics crépitant entre les accents rythmiques. Notons que ces petits bruits font partie de certaines esthétiques traditionnelles : souffle, quintoiements, couacs, sons « sales », frottement. Ce travail sur la consistance sonore intéresse aussi les Modernes, mais apparemment sur un plan d'immanence, sans autre référence. Dans le contexte traditionnel l'intention est différente, et la saisie à ces détails n'est pas aisée. Comme l'explique G. Goor-

[18] Par exemple, les rythmes dits *Ghawthi* et *Allâh*, à 2 temps.

[19] Le potentiel énergétique des sons a nourri une quantité de mythes passés et présents. Les derviches ne se réfèrent pas aux arts martiaux, mais il n'est pas exclu qu'ils en aient une idée par le biais des films et des clubs sportifs. Dans un film chinois très populaire, *Crazy Kung Fu*, les combattants utilisent des formules mélodiques magiques jouées sur le *gu qin*, qui envoient des vibrations fulgurantes, selon un scénario bien loin de l'esprit du *gu qin* muet évoqué plus haut. *Crazy Kung Fu* : http://www.youtube.com/watch?v=iJ3Bvh_vr9E.

[20] Dans l'exposé oral de cet article l'exemple audio en a été donné sur une gamme modale *do ré^b mi^b fa^b sol^b* (en hauteur relative), soit une alternance de demi-tons et de tons. Elle convient à un accordage du *tanbur* en quinte (*fa do*). Lors de l'exposé oral, un bref extrait a été donné. Avec un bourdon en *fa* on n'atteint pas son octave, ou on le dépasse. Avec un bourdon en *sol*, on manque la quinte, tandis que l'octave n'apparaît pas comme une note stable. C'est peut-être ce trait qui justifie de considérer cette version comme étrange, hors système, et en conséquence céleste.

maghtigh à propos du *qin* chinois, « une bonne part de sa musique repose sur une utilisation savamment dosée de ces ornementations qui déroutent au premier abord mais sont chargées de sens et de puissance et font intervenir ce que les amateurs appellent « l'oreille du cœur » » (2010, p.139).

Par ailleurs, il n'est pas seulement question de viser le plan céleste, mais symétriquement, c'est la performance tout entière qui se tient grâce à la clef de voûte, un concept quelque peu hermétique qui s'applique à des éléments fugitifs, variés et instables.

« Il s'agit, dit Ch. Elahi, d'une clef, d'un *code*… grâce auquel les anges et les âmes descendent et mêlent leur voix à sa musique ». Lorsqu'on parvient à saisir cela, on peut faire tout ce qu'on veut avec la pièce... Lorsque l'interprète trouve ces *notes spirituelles*, son état intérieur se transforme complètement et il a l'impression que ce n'est plus lui qui joue. Mais le mystère, c'est que ces notes [célestes], ce motif ou élément sur lequel repose toute la signification de la mélodie, n'est *pas stable*. À chaque fois qu'on joue la pièce [...] il faut le chercher ailleurs. Et si on ne le trouve pas, la mélodie demeure dépourvue de saveur spirituelle, sans effet et sans signification ». Parfois la note est un bruit incongru, « mais si vous enlevez ce bruit là, vous manquez tout ».

Deux perspectives se rejoignent ici : l'une relative à une représentation classique d'un ciel peuplé d'âmes musiciennes, l'autre relative aux vecteurs de signification mouvant dans la performance musicale. Dans la mystique kurde, les âmes célestes unissent leurs voix à celles de l'assemblée, mais d'après un rare texte ancien sur cette tradition, c'est moins l'assemblée que l'interprète et l'instrument qui agissent comme attracteurs épiphanique. On remarque aussi qu'il est question de l'instrument seul et non de chant accompagné. Au plus haut niveau auquel se pense la musique en question, c'est le *tanbur* qui la représente.

« Les musiciens d'élite sont ceux qui jouent le *tanbur* par la voie du cœur, non au moyen des mains. Ce n'est pas un son ordinaire, mais c'est la voix du Sultan de la religion du Vrai, c'est la voix des Sept anges et des Compagnons**.** C'est cela la science de la musique et des paroles divines du Sultan et des Sept[21] ».

Il est important de noter que notre interlocuteur n'avait pas connaissance de cette source et que d'autre part, c'est à partir de son expérience personnelle et sur les bases d'un enseignement oral, qu'il a pensé le phénomène de notes célestes en termes d'herméneutique spirituelle.

3.3. Disharmonie et disjonction des plans

Dans ces propos il convient de distinguer la notion de clef de voûte, ou « case vide » et mobile, qu'il faut toujours chercher ailleurs, et celle de « *note céleste* » qui est identifiable par les connaisseurs, mais d'une importance insoupçonnée pour le profane. Elle peut être de nature diverse (clics, allusion, appogiature, simple note,

[21] Manuscrit kurde inédit de Sheikh Hâtam (1814) découvert par Mustafa Dehqan. Pour les Ahl-e haqq, comme d'autres communautés spirituelles, l'assemblée des fidèles doit attirer, par la ferveur des chants, une « présence », en l'occurrence la Théophanie, appelée Sultân (ou Shâh comme chez les Alevi), accompagné des Sept (archanges) dont les avatars étaient les Compagnons.

dissonance), mais certaines d'entre elles ont des caractères communs. Quels sont les caractères repérables dans ces notes ? Il explique :

« La « note céleste » est une note complètement en *disharmonie* avec les autres, dont vous ne comprenez pas pourquoi elle est là, mais qui pourtant est *la clé de voûte du morceau*. Tout est basé dessus, et à un moment donné, mais pas tout de suite, on la sort. Vous voyez, ça ne correspond pas du tout à la mélodie, mais quand vous jouez, ça passe bien [22] ».

Dans ce cas c'est une *modulation*, mais cela peut aussi être une seule note. Les commentaires du maître mettent en évidences quelques traits : disharmonie, imprévisibilité, discrétion ou légèreté qui implique un usage retenu et à bon escient. Le point commun est l'absence de règle, relevée plus haut ; leur occurrence sort du système. Au sein d'une harmonie, il y a disharmonie, dans un cycle rythmique, il y a superposition de flux (polyrythmie), dans une ligne monodique un dédoublement. Comment s'interprète dans ce contexte modal l'idée d'harmonie et son contraire ? Non pas en termes de consonance ou d'interférence vibratoire, mais en termes de dédoublement ou stratification de plans. Malgré le caractère fondamentalement monodique des musiques en question, leur interprétation peut générer de la diphonie, de la multiphonie qui est chargée de signification, de valeurs esthétiques et de symbolisme comme on le verra plus loin avec deux références mythiques.

3.4. Bourdon fixe et mobile

Sur un luth de la famille du *tanbur* comportant des doubles cordes, la condition pour créer un plan de perception détaché de la monodie, est de faire sonner simultanément deux cordes, une grave et une aiguë accordées en quarte, quinte ou autre. L'effet bourdon produit alors, pour tous les degrés d'une mélodie, un intervalle propre : par exemple unisson, seconde, tierce, quarte, etc. La séquence *do ré mi fa,* donnera successivement *sol-do, sol-ré, sol-mi, sol-fa*. Ainsi chaque note est dotée de son éclairage propre. Si en plus la hauteur du bourdon est variable, on obtient une véritable diphonie dans le jeu des deux cordes[23]. Le « bourdon variable » est amplement exploité dans le jeu des luths à deux cordes (*dotâr, dombra*) des Turcs d'Asie centrale. Mais dans le système du *tanbur* kurde, il n'apparaît qu'épisodiquement, et donc comme un débordement du cadre, si bien que l'effet de diphonie qui en résulte peut être interprété comme le reflet d'une dimension dite « céleste » selon les termes du maître. « Ça aussi c'est céleste. L'utilisation du pouce sur le *tanbur* pour moi, c'est la marque céleste. Il faut savoir quand l'utiliser ».

3.5. La double corde

Le caractère disharmonique ou dissonant s'applique aussi à une variante d'appogiature propre aux luths. En plus du bourdon, il existe une autre façon de produire sur les luths un effet de diphonie en doublant la corde mélodique, ce qui correspond à un usage assez courant. Lorsque les cordes appariées sont très rappro-

[22] Lors de la communication orale de cet article, une brève illustration audio a été donnée.

[23] Cet effet s'obtient facilement en modifiant la hauteur du bourdon par le jeu du pouce sur la corde grave.

chées, elles équivalent à une corde simple, car la main gauche ne peut les séparer pour en tirer deux hauteurs distinctes. C'est le cas du '*ūd* arabe et du *saz* turc, de la mandoline ou de la guitare à 12 cordes. Dans ce cas, doubler ou tripler une corde rend simplement le timbre un peu moins agressif par un phénomène d'estompage.

En revanche, plusieurs luths de l'aire iranienne sont montés de chœurs de double ou même triple cordes pour obtenir des dissonances discrètes entre un demi-ton et un ton ou une tierce, ce qui se fait en posant l'index sur une frette et en utilisant le majeur ou l'annulaire pour toucher (souvent fugitivement) une frette plus haute. Par exemple, la note signifiée sera un *mi* et la note ornementale simultanée, un *fa*. C'est typiquement le cas du *saz* azerbaïdjanais (avec ses triples cordes chanterelle), du *setâr* et du *rabâb* du Pamir tadjik, ainsi que du *târ* iranien. Des maîtres de l'école persane classique, comme Dariush Talâ'i (n.1952), déplorent la tendance actuelle à rapprocher les cordes appariées du *târ*, comme pour n'en faire qu'une, afin de faciliter le jeu. Le fait de jouer simultanément deux notes différentes sur la double corde, et ceci souvent de manière très fugitive, revient à esquisser des « accords » de trois notes si on inclut la basse[24]. Dans les cultures citées, ce trait esthétique n'est pas chargé de signification particulière, mais on notera qu'il relève ici encore du toucher, d'un mouvement très discret d'un doigt de la main sur le manche. Ce genre d'effet a été l'objet d'une interprétation psychocognitive donnée plus loin, mais pour rester dans l'herméneutique spirituelle, on relèvera que selon Charokh Elâhi il s'agit d'un effet *céleste,* en référence à un *double céleste* de la musique qu'il joue, elle-même typifiée par le double céleste de l'instrument. On retrouve également l'idée de connexion, et d'un autre espace.

« Pourquoi céleste ? Parce qu'on a l'impression qu'il n'y a *pas de règles* musicales humaines qui prescrivent à quel moment il faut faire sonner la double corde ou la relâcher. C'est un peu au *feeling* du musicien [...] ; à un moment, je ne faisais que ça, puis j'ai vu que ça n'allait pas.

En fait, la double corde est céleste pour moi parce qu'elle vous permet de réaliser l'unisson avec les « autres sons » qui pourraient survenir : les sons d'ailleurs, les sons *célestes*. Si vous le faites à bon escient, si « on » vous fait savoir que c'est maintenant le moment, alors vous pouvez réaliser une espèce d'accord avec le fameux *tanbur* qui se trouve « de l'autre côté »... C'est difficile à expliquer. Je ne peux pas dire *quand* il faut faire ceci ou cela. D'ailleurs [...] je ne fais pas souvent cet effet-là, mais juste au moment où il faut [...] et alors, ça chante de façon céleste ».

3.6. Interprétations phénoménologique et psychologique

Sur l'appogiature, un philosophe comme Bernard Sève a une analyse quelque peu différente car il l'envisage plutôt dans son intégration à un déploiement plus ample de la mélodie, en référence au processus harmonique de la musique occidentale. Néanmoins son interprétation est tout à fait compatible avec celle qui concerne les musiques monodiques en question ici : l'appogiature n'est pas un simple ornement ou un effet expressif, elle correspond à une « dissonance sans règle » et crée une « suspension inquiétante », « un micro temps local, une zone microscopique struc-

[24] Par exemple, si la basse est *sol*, l'accord esquissé sera *sol* / *mi-fa*, au lieu de *sol* / *mi.*

turée selon le schéma tension/détente » ; enfin elle esquisse une ligne de temps irréel en interaction avec le temps réel du flux mélodique, engageant « une seconde oreille [sic !] travaillant dans l'oreille officielle » (Sève, 2002, p. 308-9).

Il y a d'autres façons d'interpréter ce type de phénomène. Une variété d'appogiature a été identifiée par les psychologues comme un tenseur expressif déclencheur d'émotions. Dans le hit parade des chansons anglo-américaines, il en est une qui a eu touché et ému aux larmes un vaste public, au point que des musicologues et des psychologues on cherché quel en était le secret en observant et en interrogeant de nombreux témoins. Il s'agit de *Someone like you*, composée et chantée par Adele. Les paroles y contribuent, et selon nous le timbre serré de la voix est aussi émouvant, mais ce trait n'a pas été pris en considération dans les analyses et de toute façon n'entre pas dans notre schéma. Les commentaires des psychologues rejoignent le point de vue exprimé précédemment dans un contexte différent. Qu'il s'agisse de cognition, d'information affective liminale, ou d'herméneutique, il est toujours question de dissonance, de surprise, de failles dans le système.

"Participants identified 20 tear-triggering passages, 18 contained a musical device called an appoggiatura. An appoggiatura is a type of ornamental note that clashes with the melody just enough to *create a dissonant sound.* This generates tension in the listener. When the notes return to the anticipated melody, the tension resolves, and it feels good"[25].

Selon cette enquête, les passages provoquant des frissons partagent au moins quatre traits :

« Ils commencent doucement, et soudainement deviennent plus forts ; ils comportent l'entrée soudaine d'une *nouvelle* « *voix* »[26], d'un nouvel instrument ou d'une harmonie, et impliquent souvent une extension dans les fréquences aiguës ; enfin, tous les passages contiennent des *déviations inattendues* de la mélodie ou l'harmonie. La musique est le plus susceptible de « titiller la colonne vertébrale » lorsqu'elle inclut des *surprises* en termes de volume, timbre et patrons harmoniques ».

Un autre compte-rendu[27] confirme cette « découverte », en en exagérant l'effet : "When the music suddenly *breaks from its expected pattern*, our sympathetic nervous system goes on high alert ; our hearts race and we start to sweat".

4. Des effets évidents

Ces remarques incitent à descendre des sphères célestes vers le sensible, sur le terrain des émotions. Un aperçu des effets de tension dans la performance musicale doit effectivement prendre en compte la dramatisation, c'est à dire la représentation

[25] http://brainmoleculermarketing.com/2012/02/18/brain-basis-for-pop-hit/

Brain Basis for Adele's Pop Hit. Anatomy of a tear-jerker : Why Does Adele's 'Someone Like You' make everyone cry? Science has found the formula via WSJ – By Michaeleen Doucleff (18/02/2012).

[26] Notre traduction et nos italiques.

[27] Balk, Alex, 13-02-2012 (http://www.theawl.com/2012/02/why-someone-like-you-makes-you-cry). Il se réfère à l'article : SALIMPOOR, Valorie, BENOVOY, Mitchel, LARCHER, Kevin, DAGHER, Alain, ZATORRE, Robert, 2011, "Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music", *Nature Neuroscience*, vol. 14, n° 2 (February 2011), p. 257-264.

mimétique de certaines émotions ainsi que leur organisation narrative ou dramaturgie. On n'entrera pas davantage dans le débat en termes psychologiques, mais on relèvera qu'ici aussi on a affaire à un processus de stratification.

Les procédés relevés dans le rapport cité sont bien connus et appliqués dans diverses cultures musicales.

4.1. Culmination

La culmination du chant individuel dans le registre aigu est un effet essentiel de la dramaturgie vocale ouzbek et tadjik (*awj* : apogée). C'est dans ce changement de registre que se déploie la beauté libre du mélisme affranchi pour un moment du cadre rythmique. Le public ordinaire réagit avec empathie à la tension physique souvent exigée pour chanter dans l'aigu, mais les connaisseurs n'apprécient pas les traces d'effort dans ce registre et leur satisfaction esthétique tient à la façon dont le chant se démarque du schème attendu (*breaks from its expected pattern*). Le public non averti est aussi sensible à cet aspect car il arrive qu'il applaudisse même à la culmination d'un solo instrumental dans l'aigu, alors qu'il n'y a en cela aucun exploit technique et artistique. L'intervention d'une voix à l'octave supérieure parallèle aux autres voix est un procédé courant dans les compositions de la nouba arabe ; il est comparable à un coup de projecteur, mais il n'engendre pas un autre plan car la forme et la structure restent stables.

4.2. Hétérophonie

Dans l'aire culturelle du *maqâm*, donc fondamentalement monodique, on attend d'un ensemble instrumental traditionnel que chacun réalise ses propres ornements, superposant ainsi des plans de perception. Plusieurs actualisations d'un même thème jamais défini sont livrées à l'écoute ; la ligne mélodique devient une surface, ou la surface un volume, acquérant donc à une dimension de plus. Cet effet n'est guère possible au-delà de trois solistes, et dans les grands ensembles constitués sur le modèle occidental c'est seulement la consistance qui s'épaissit et la narration qui est structurée par l'orchestration. Aux antipodes de cette esthétique du nivellement se situe l'accompagnement instrumental du chant dans les formes non mesurées (*âvâz*) qui prévalent notamment en Iran et Azerbaïdjan. On joue ici sur le décalage, la désynchronisation, les vitesses et le débit de flux différents, produisant une paraphrase mouvante d'une forme qui se dérobe.

4.3. Hétérorythmie : Flux, mètre et cycle

Les effets d'hétérorythmie et de polyrythmie font partie de la structure même de beaucoup des musiques, mais certains sont moins évidents et apparaissent comme une superposition de systèmes. Dans les cultures arabes et moyen-orientales, c'est le cas des compositions vocales savantes sur des poésies métrées (‘*arūẓī*) : le mètre (*baḥr*) n'est pas congruent à la formule rythmique (*uṣūl*), tandis qu'au niveau du poème, le mètre est en retrait par rapport, aux accentuations et au flux sous-jacent de l'énonciation signifiante naturelle (dont le rythme, de surcroît, diffère par rapport à la déclamation). Dans certains chants, tous ces éléments, auxquels s'ajoute le rythme de la mélodie, se combinent pour créer une polyrythmie implicite, une démultiplication du flux qui sollicite une attention et une écoute à plusieurs niveaux.

4.4. Le mythe oriental de la mutliphonie

L'importance des procédés multipliant les plans de perception est étayée dans la culture musulmane par deux mythes, celui du Quqnus et de l'orgue. Le Quqnus est un oiseau fabuleux qui (selon 'Attâr Nishâpuri)[28], possède un long bec percé de trous, de sorte que lorsqu'il souffle, chacun émet un son différent. De même, si l'orgue occupe une place privilégiée dans les mythes musicaux orientaux, c'est parce qu'il permet la polyphonie, probablement comme une allégorie de l'Harmonie des sphères, elle-même considérée comme une des sources suprêmes du ravissement musical. Dans la définition du terme *arghanûn* (orgue, *organon*), l'ancien dictionnaire persan *Borhân-e qâte'*[29], insiste sur le caractère polyphonique ou symphonique de l'instrument. Il s'agit, « selon certains, d'un ensemble d'instruments à souffle (vent), tandis que d'autres disent que lorsque mille personnes, aussi bien vieux que jeunes, tous ensemble, chantent avec des mélodies (*âvâz*) divergentes (*mokhâlef*), cet effet est désigné comme *arghanûn*. D'autres considèrent qu'*arghanûn* est un ensemble de 70 (jeunes) filles chanteuses et instrumentistes qui toutes ensemble, en une fois, jouent et chantent un (même) air.»

Ici encore, les différents plans ne sont pas *imposés par la logique de la forme musicale.* Dans des musiques fondamentalement monodiques ou du moins se pensant comme telles, cette fascination pour la polyphonie, est quelque peu paradoxale.

4.5. Final. La dramaturgie du mandala sonore

D'une manière générale, les rituels du *dhikr* ou du *samâ'* ainsi que de nombreuses performances séculaires, sont organisés en ce qu'on peut appeler un *mandala* sonore. Le *mandala* hindou est un cosmogramme dont le tracé schématique est une spirale ou une série de cercles concentriques symbolisant les étapes de la pluralité jusqu'à l'unité. Il est un support visuel de méditation pour quitter la périphérie de la conscience de surface et parvenir à appréhender l'Un au centre de la conscience profonde. Le déroulement des rituels soufis classiques se laisse lire de cette façon. Le flux est d'abord non mesuré (paroles ou cantillation) puis différents cycles rythmiques tracent une grande spirale concentrique, pour se réduire à une simple pulsation. Du point de vue de la forme et de la dynamique, les performances séculaires[30] suivent la même structure, mais sans dépasser quelques cercles, sans aller jusqu'au centre même.

La séance de *dhikr* ou *hadra* commence par un *samâ'*, c'est à dire une performance/audition musicale attentive avec des chants ou des mélodies instrumentales, mesurés ou non, sur un tempo modéré. Après un moment, le chœur des fidèles assure un ostinato mélodico rythmique, ou un bourdon sur une formule *recto tono*, soit le *dhikr* proprement dit sur lequel les chantres donnent de la voix. La présence d'un bourdon est un élément expressif essentiel, commun aux liturgies

[28] *Manteq ot-teyr,* épopée mystique rédigée au XIIe siècle.
[29] Rédigé en Inde en 1652 par Hoseyn b. Khalaf Tabrizi.
[30] Par exemple une performance de *raga* de l'Inde du Nord, les Suites ouzbek, tadjike, et ouïgoure, et à un moindre degré la nouba arabo-andalouse et le *qavvālī* pakistanais.

chrétiennes orientales et soufies[31], qui apparaît souvent aussi dans des formes non rituelles probablement influencées par les premières.

La différence est que dans le *dhikr*, la structure de *mandala* est investie jusqu'à son centre. L'« information » mélodique et textuelle recule progressivement à l'arrière-plan tandis que l'invocation des fidèles se concentre par paliers successifs jusqu'à un simple souffle. Cela commence avec une formule longue, telle que « *Lā ḥawla wa-lā quwwata illā bi-llāhi r-raḥmān i-r-raḥīm* », se poursuit avec des noms divins sur deux syllabes (par exemple « *Yā dā'em, yā qayyūm* ») qui deviennent de plus en plus courts (« *Ḥayy, Ḥaqq* »), pour se dissoudre sémantiquement et phonétiquement dans la pure invocation du « *Hū* », « Lui », ipséité sans attributs. Parvenu au point d'énergisation maximale, les formes sonores, les mots et leurs signifiés se dissolvent en un souffle pulsé, expiration-inspiration à bouche fermée : *humm humm*[32]. Dans d'autres séances, les litanies jusque là bien ordonnées éclatent en chaos acoustique pulsé par le vacarme des percussions : cris, hurlements, rires, sanglots, agitation, ou pour certains sujets, prostration et mutisme[33]. Ainsi, l'organisation rituelle des sons depuis l'harmonie jusqu'au tumulte, donne sa pleine signification aux deux aspects du Sacré : le lumineux versant du *mysterium fascinans* et sa « face nord » le *mysterium tremendum,* le mystère terrifiant ; soit encore (dans l'islam) les attributs esthétiques et complémentaires, de douceur et beauté (*jamāl*) et les attributs de rigueur et de majesté (*jalāl*), ou l'impensable *Deus absconditus*. La « galaxie Musique », aspirée par une sorte de trou noir, disparaît du continuum espace-temps pour rejoindre peut-être « le silence éternel des espaces infinis » qui effrayait Blaise Pascal (1669 § 206), mais auquel d'autres aspiraient.

5. Rappel. Interface herméneutique

Dans un souci de cohérence épistémologique, il convient de tenir compte des représentations propres aux cultures étudiées et ne pas se limiter à y plaquer nos propres interprétations. La culture religieuse à laquelle on se réfère plus haut distingue deux types de musique, *ḥaqīqī* et *majāzī*, une opposition qui vaut aussi pour la poésie et pour un sentiment qui les inspirent souvent : l'amour. Dans le cas du répertoire kurde, elle correspond à sacré *vs*. séculaire, mais de façon plus générale *ḥaqīqī* signifie « véritable », « vrai », et *majāzī* « illusoire », « imaginaire », « métaphorique » (ou « simulacre » d'une réalité supérieure, en termes platoniciens). Toutefois la séparation n'est pas radicale, sans pour autant que le *majāzī* soit une propédeutique d'approche du *haqīqī*. Selon les propos rapportés plus haut et vérifiés dans la pratique, c'est le sujet qui détermine le statut sacré ou séculier d'une mélodie (ou d'un instrument, ou d'une parole), car, selon son intention et l'usage qu'il en fait, il peut la profaner ou la sanctifier. Il y a donc circulation (dans le sens descendant et ascendant) entre les deux plans qui ne sont pas deux « espaces » cosmologiques ou

[31] L'usage du bourdon, depuis la *shruti box* indienne jusqu'à l'*ison* byzantin, est un trait culturel des Indo-européens de l'Est, qui n'est pas partagé par les peuples turciques.

[32] On se réfère à la pratique du *dhikr* des Ouïgours Naqshbandi Âfâqi du Xinjiang, enregistrée par nous en 1988. Le son *humm* n'a apparemment aucun sens ici, ce qui n'est pas le cas de *Haqq* (le Vrai) *Hū* (Lui) et *Hayy* (le Vivant).

[33] On se réfère ici à notre enregistrement d'un *dhikr* Ahl-e haqq du Kurdistan (1980), ainsi qu'à une séance filmée des Naqhshbandi Mojaddad de l'est du Khorâsân (1994, archives personnelles inédites).

cognitifs séparés, comme les couples sensible - matériel *vs.* suprasensible - spirituel, ou encore corps *vs.* âme. D'ailleurs, *haqīqī* et *majāzī* ne signifient pas radicalement vrai et faux et ne recoupent que partiellement le couple classique *ma'na - ṣūrat* (sens et forme). Il ne s'agit pas de dualisme ou de complémentarité, mais de degrés d'intensité proportionnels à des niveaux de subtilité.

Pour une vue plus précise, il faut prendre en compte un autre couple, celui de *ẓāhir* vs. *bāṭin* catégories ou modalités qui se traduisent selon le cas par apparent / caché, extérieur / intérieur, visible / invisible, sensible / suprasensible, etc. Accessoirement, le *ẓāhir* renvoie au monde *matériel*, dans le sens du « visible du monde » avec une touche d'illusion ; symétriquement, le *bāṭin* correspond alors au *spirituel,* au subtil, dans le sens de « l'invisible du monde », plus réel que le visible, et doté de plus d'être, d'un régime de causalité plus efficient. Il ne s'agit pas seulement d'opposer un plan immanent et un plan transcendant, une intériorité et une extériorité, bien que ce soit souvent envisagé en ces termes ; l'affaire est plus complexe.

À partir de ce couple, la métaphysique expérientielle musulmane et soufie (qui imprègne notamment toute la culture iranienne) opère une structuration non pas binaire mais multidimensionnelle du monde. Dieu lui-même étant à la fois le *Ẓāhir* et le *Bāṭin*, l'Apparent et le Caché, le rapport entre ces catégories n'est pas de type dualiste. Elles se compénètrent et, de plus, se dédoublent en une grille de lecture du monde et « des mondes » à quatre niveaux : il y a un *ẓāhir* du *Ẓāhir*, un *ẓāhir* du *Bāṭin*, un *bāṭin* du *Ẓāhir* et un *bāṭin* du *Bāṭin*. Les second et troisième niveaux sont une interface connectant les deux extrêmes, un pont (*barzakh*) à deux étages selon certains métaphysiciens : reflet des Idées, et en dessous Images en suspens. Sans aller plus loin dans l'ontologie et la cosmologie musulmanes avec toutes ses nuances doctrinales, on retiendra l'idée de l'interaction *ẓāhir-bāṭin* comme paradigme interprétatif pour rendre compte des notions rencontrées au fil de ces pages : sons célestes, vide(s), bruits, plans de perception, et autres effets acoustiques subliminaux par rapport à une écoute ordinaire. Le tableau proposé ici n'est pas une modélisation du phénomène musical mais suggère seulement sa complexité en rapport avec des schèmes culturels spécifiques.

Tableau 1 : Paradigme interprétatif multicalque

apparence de l'**Apparent** *ẓāhir* du *Ẓāhir* monde ***Nāsūt / Mulk***	**le sensible**, la surface, formes, système, dynamique, sensations, affects, empathie, effets impressifs
caché de l'**Apparent** *bāṭin* du *Ẓāhir* monde ***Malakūt*** *Barzakh* inférieur	**le subtil**, le furtif, nuances, effets intensifs, goût, intellection, ethos et éthique, énergétique, effets thérapeutiques et homéopathiques, tenseurs, effets expressifs, stimuli subliminaux
apparence du **Caché** *ẓāhir* du *Bāṭin* monde ***Jabarût*** *Barzakh* supérieur *mundus imaginalis*	**le suprasensible**, le sacré dans le temps-espace, dispositifs rituels, icônes, symboles, musiques et paroles sacrées, divinités et anges musiciens
caché du **Caché** *bâtin* du *Bāṭin* monde ***Lāhūt***	**l'indicible,** non ritualisé, hors temps-espace, audition théophanique, théopathie, notes célestes, harmonie des sphères, Idées pures, Nombres, théopathie, effet spirituel

Bibliographie

ATTĀR, F., 1863, *Mantic uttaïr ou Le langage des oiseaux,* trad. J. H. Garcin de Tassy, Paris, Imprimerie impériale.

AUGUSTIN (Saint), 2006, *De Musica*, trad. J.-F. Thénard et M. Citoleux, Paris, Sandre.

BAZZANA, K., 1997, *Glenn Gould: the performer in the work. A study in performance practice,* Toronto, Oxford University Press.

BEHZADI F., 2005, *Radif of Mirza Hoseyn Qoli, played by Fakhamoddole Behzadi*. Téhéran, Mahoor.

CHENETTE, J.. 1982, « The Concept of *MA* and the Music of Takemitsu ». Voxman Hall, Iowa City, IA (2 March 1982), University of Iowa School of Music, http://adminstaff.vassar.edu/jochenette/Takemitsu_essay_Chenette.pdf

CORBIN, H., 1976, *L'Archange Empourpré,* (trad. et comm. de Sohravardi, *Majmu'e Athâr-e Fârsi*), Paris, Fayard.

GOORMAGHTIGH, G. 2010, *Le chant du pêcheur ivre. Écrits sur la musique des lettrés chinois,* Gollion, Infolio.

ELÂHI, N.-'A, 1991, *Asar ol-haqq,* II, Téhéran, Tahuri.

MA'RUFI, M., 1960, *Majalle-ye musiqi-e irân*, n°97.

MÂCHE, F.-B., 2012, *Cent opus et leurs échos*, Préface de M. Grabócz, Paris, l'Harmattan.

PASCAL, B., 1897, *Pensées*, Paris, Brunschvicg.

TABRIZI, H. b. Kh., 1951-7, *Borhân-e qâte,* éd. Moîn, Téhéran.

SÈVE, B., 2002, *L'altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe,* Paris, Seuil.

RTMMAM n° 7 (2013)

Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle

Nidaa ABOU MRAD* et Amer DIDI**

Pour Nicolas Meeùs (2012a, p. 17), « la modalité constitue essentiellement un moyen d'organiser et d'articuler le discours [musical], et de contrôler en temps réel cette organisation et cette articulation dans le cas d'une musique produite en temps réel plutôt qu'écrite ». La description quadripartite que propose Tran Van Khé (1968) permet de caractériser un mode donné par : (1) son échelle, ou ensemble ordonné de hauteurs séparées par des intervalles mélodiques ; (2) ses degrés forts, élus au sein de son échelle ; (3) sa formule-type, ou mouvement mélodique caractéristique s'inscrivant entre les degrés forts ; (4) son éthos, signification, ou émotion caractéristique. De même, les théoriciens médiévaux de l'école dite *systématiste*[1] axent leurs descriptions des modes de la tradition musicale artistique arabe, persane et turque[2] essentiellement sur une approche scalaire quantifiée, musicométrie relevant du premier point (qualifiable de statique) de la quadripartition Quant aux traités musicographiques arabophones, écrits entre le XIV^e et le XVIII^e siècle et qui relèvent de l'école que nous dénommons *praticienne*[3], ils proposent en revanche une modélisation de ces mêmes modes qui privilégie les trois autres points (qualifiables de dynamiques) de la même quadripartition. Notamment, leur typologie modale

* Professeur de musicologie, directeur de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine.

** Doctorant en musicologie à Paris-Sorbonne, chargé de cours de musique et de musicologie à l'Université Antonine, à l'Université Libanaise et au CNSM de Beyrouth.

[1] En référence aux constructions scalaires néo-pythagoriciennes de Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī (1294), Quṭb a-d-Dīn aš-Šīrāzī (1236-1311), ʻAlī bin Muḥammad a-s-Sayyid a-š-Šarīf Al-Jurjānī (1339-1413), ʻAbd Al-Qādir bin Ġaybī Ḥāfiẓ al-Marāġī (1354-1435), Mawlānā Fatḥallāh al-Mu'min a-š-Širwānī et Muḥammad bin ʻAbd al-Ḥamīd al-Lāḏiqī (XV^e siècle).

[2] Il est possible de décrire une tradition musicale artistique commune à ces trois cultures, plus particulièrement entre le XIII^e et le XVIII^e siècle (During, 1994, p. 107).

[3] En référence aux auteurs privilégiant la présentation formulaire des modes comme : Al-Irbīlī, Ibn aṣ-Ṣabāḥ a-ḏ-Ḏahabī, ʻAbd al-Qādir bin Maḥmūd al-Qādirī, ʻAskar al-Ḥalabī al-Ḥanafī al-Qādirī, Al-Mārdānī, Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī a-d-Dimašqī, Al-Ḥiṣnī et plusieurs autres, anonymes, dont les auteurs de *L'arbre aux calices renfermant les principes des mélodies* et l'Anonyme 32 attribué à un dénommé cheikh Ṣafadī.

met en avant des *degrés focaux,* dont certains sont dits *générateurs*, des mélodies-paradigmes et un éthos modal qui vont dans le sens d'une acception grammaticale de la modalité. Le traité *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* [« le révélateur musicologique »] écrit au XVI[e] s. par Muẓaffar (bin al-Ḥusayn bin al-Mūẓaffar al-Ḥaṣfaki al-Mūsīqī ou) al-Ḥiṣnī[4], musicien et calligraphe de son état, enfonce le clou en usant d'un modèle calligraphique pour décrire la production musicale. Il recourt en l'occurrence à une acception grammaticale modale transformationnelle pour définir la compétence du musicien et décrire l'articulation modale et les dérivations constitutives des mélodies-paradigmes à partir de *notes focales sources* et de structures fondamentales. Cet article a pour propos d'analyser dans une perspective sémiotique les tenants et aboutissants de cette théorie générative modale, en s'inscrivant dans une extrapolation au champ monodique d'approches heuristiques empruntées à l'analyse schenkérienne, à la grammaire chomskyenne et à cette sémanalyse kristevienne qui consiste à mettre en lumière un « signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 218).

1. La compétence grammaticale modale

D'entrée de jeu et dès le paragraphe introductif, le traité d'al-Ḥiṣnī affiche un parti-pris grammatical :

> *Sache que l'art de la syntaxe*[5] *modale*[6] *est [faite] d'addition et de soustraction. Si tu le souhaites, apprends la science des nombres*[7] *(foisonnants) et des notes focales*[8] *(et autres dérivation*[9] *et syntaxe).*[10]

[4] 'Abd a-l-Lāh al-Muṣawwir Muẓaffar bin al-Ḥusayn bin al-Muẓaffar al-Musīqī al-Ḥiṣnī est un musicien, calligraphe et peintre qui a probablement vécu à la charnière des XV[e] et XVI[e] siècles. Il est l'auteur de l'épître *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* [littéralement : « Le révélateur de la science de la musique »], dont des copies sont conservées dans des bibliothèques allemandes (Berlin Staatsbibliothek, sous la cote Bs.We.1738 –cat. Berlin 5529/8–, f. 113-128, Gotha, sous la cote Arab 1350/8, f. 26b-47, et la cote Arab 1353/1, f. 1-8), britannique (John Rylands Library, sous la cote 790 (676), f. 1-6), et néerlandaise (Leiden Universiteits Bibliotheek, sous la cote Or.2779, f. 1b-7a), copies consultées à partir d'une édition critique non-publiée, établie par Anas Ghrab. Notons qu'Amnon Shiloah (1979, p. 127) en traduit l'intitulé *par The Revealer Concerning The Science of Melodies*. Une copie incomplète de ce manuscrit, en fait, allégée de sa partie introductive, se trouve à la bibliothèque Dār al-Kutub du Caire sous la cote Mūsīqā Taymūr 13/2 (p. 40-64) et sous un intitulé différent, *Madḫal 'ilā 'ilm al-mūsīqā* [« Introduction à la Science de la Musique »]. Le présent article, tout en adoptant l'intitulé original du manuscrit, fait référence à cette dernière copie.

[5] L'auteur emploie le même terme *tarkīb,* ici, pour qualifier l'art de l'élaboration musicale, et, deux phrases plus loin, pour désigner la notion usuelle de syntaxe. C'est pour cela que nous avons jugé préférable de traduire ce mot par *syntaxe* à chaque fois, plutôt que par *composition* en contexte musical, alors que *composition* constitue une traduction plus appropriée, lorsque, dans la phrase suivante, est employée l'expression *ṣunnā' al-anġām,* sans connotation syntaxique directe.

[6] Le terme *naġam* (pl. *anġām)* ici employé est polysémique et signifie « mode », en même temps que « mélodie » réelle construite dans un mode. Ces deux dernières significations sont compatibles ici avec le cotexte, étant donné qu'il s'agit d'une syntaxe à base modale qui régente l'élaboration des mélodies.

[7] Il s'agit des nombres de degrés dont se compose la mélodie-type d'un mode.

[8] Le terme *bayt* ici employé –et signifiant généralement maison, demeure, foyer ou vers poétique– porte dans tout le reste de ce traité le sens de note ou degré de l'échelle modale, usage qu'on retrouve dans un autre traité de la même époque, celui d'al-Mārdānī, qui l'utilise pour décliner les formules modales. Sa traduction par « note focale » vise ici à en souligner la polysémie et notamment à accentuer la référence graphique, celle du point focal : « On explore là, formellement, les processus mentaux d'associations conceptuelles, tels que l'arabe classique – alors à son stade oral ! – les avait structurés autrefois. Faut-il le préciser ? Au fur et à mesure que l'on s'éloigne du « foyer thématique » ou « focus » initial (l'acception sélectionnée fonctionnant alors comme un point focal), les relations se modifient aux deux plans de l'expression et du contenu. Il ne

La terminologie de ce traité étant sémantiquement isotopique (cohérente dans sa récurrence), cette première phrase annonce la description d'une syntaxe d'acception particulière, qui concerne la composition des modes formulaires (*naġam,* pl. *anġām*), ces derniers se présentant, sous forme de mélodies-paradigmes, composées de *notes focales* (*bayt*, pl. *buyūt*)*,* en nombre (*'adad*) déterminé et selon un ordonnancement (*tartīb*) temporel fixé, et ce, à l'exclusion de toute approche en termes d'échelles modales (ou modes scalaires), composées de hauteurs à intervalles quantifiés, usage statique propre aux traités systématistes[11].

La phrase suivante introduit une référence d'ordre pragmatique graphique pour décrire la compétence grammaticale modale :

> *Sache que les compositeurs [les faiseurs de mélodies modales] sont comme les calligraphes : certains savent les lettres consonantiques, mais ignorent la syntaxe, d'autres lisent sans connaître la syntaxe, ni l'ordonnancement, ou écrivent sans maîtriser la lecture, tandis que d'aucuns écrivent et lisent d'expérience et en connaissance de cause.*[12]

Aussi ne s'agit-il pas en l'occurrence d'un procédé rhétorique pédagogique, s'appuyant sur une métaphore grammaticale calligraphique qui serait appliquée à la description des compétences musicales, puisque celles-ci sont détaillées en creux et en miroir, le modèle de compétence/performance calligraphique étant rendu isomorphe de son homologue musical :

> *Quant à celui qui sait les lettres consonantiques, mais ignore la syntaxe, il est à rapprocher de celui à qui on demande d'expliciter tel ou tel mode et qui répond en donnant un exemple bien connu – du style : c'est comme pour [le mode]* Nawā *[le chant] « Je fonds d'amour, ô mon bien-aimé » –, tout en en ignorant les tenants et aboutissants. Quant à celui qui lit sans connaître la syntaxe, ni son ordonnancement, il répond à la même question en recourant au toucher [de l'instrument], sans pouvoir divulguer l'ordonnancement [mélodique][13] du mode, ni savoir ce à partir de quoi celui-ci est dérivé ou composé [syntaxiquement]. De même en est-il de celui qui écrit sans maîtriser la lecture, qui est comme quiconque consulte les traités de musique et de philosophie pour en parler ensuite à sa guise, en somme, sans savoir, ni expertise. Par contre, celui qui écrit*

---

s'agit là nullement d'un agglomérat de termes homophones, ni d'une grappe de (para-)synonymes, mais de la structuration en réseau d'un (sous-)champ notionnel. Car la nature des signifiés corrélés reste en rapport sémiotique avec l'acception de départ. Considérés trop souvent comme de simples figures ou tropes, ces rapports participent de la *semiosis* arabe qu'ils contribuent à définir sous la surface des faits morphosyntaxiques, ou même stylistiques » (Barbot, 2005, p. 164).

[9] Il s'agit de la dérivation d'un mode à partir d'un autre plus fondamental.

[10] Tous les passages cités sont de notre traduction. Texte original arabe :

اعلم أنّ صناعة تركيب الأنغام في الزيادة والنقصان، فإن كنت راغباً فاحفظ علم الأعداد (وهي كثيرة) والبيوت (والاشتقاق والتركيب). (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 40)

[11] En revanche, nous rencontrons chez d'éminents systématistes, comme al-Urmawī, a-š-Šīrāzī et al-Lāḏiqī, des exemplifications de certains modes présentés sous la forme de modes formulaires.

[12] واعلم أنّ صنّاع الأنغام كصنّاع الخطّ، منهم من يعلم حروف الهجاء بلا تركيب، ومنهم من يقرأ ولا يعلم التركيب والترتيب، ومنهم من يكتب ولا يُحسن القراءة، ومنهم من يكتب ويقرأ بصناعة ودراية (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 40).

[13] Dans les parties suivantes du traité, l'auteur signifie par *tartīb* ou « ordonnancement » la mélodie-type définissant le mode.

et lit par science et art est à l'instar de qui connaît la science des nombres, des notes focales, de la dérivation et de la syntaxe démonstrative [musicales].[14]

En tout cas, le mot *tarkīb,* employé par les grammairiens pour désigner l'élaboration syntaxique verbale, est utilisé ici pour décrire les transformations relatives aux modes mélodiques.

2. L'articulation modale

Une telle approche ne peut se faire qu'en établissant explicitement une articulation de la surface de l'énonciation musicale en unités de différents niveaux fonctionnels, ce que l'auteur semble réaliser dans la phrase immédiatement conséquente :

*Ainsi les notes focales sont-elles dans les modes formulaires ce que sont les lettres [consonantiques] pour la calligraphie. De la même manière que se compose le nom de Zayd, de `Amr ou d'autres, à partir des lettres [consonantiques], les modes* Rāst*,* `Irāq *et les autres se composent à partir des notes focales*[15].

Il peut sembler, cependant et à première lecture, que plutôt que de traiter de *morphosyntaxe modale*, comparable à la première articulation d'André Martinet[16], et s'inscrivant entre les deuxième et troisième niveaux d'analyse linguistique d'Emile Benveniste[17], cette composition mélodique s'identifie à une sorte de *morphophonologie modale*, qui serait équivalente à la seconde articulation martinetienne, se tenant entre les premier et deuxième niveaux benvenistiens, les supposés *phonèmes modaux,* constitutifs des pseudo-*mots-morphèmes modaux,* étant tout simplement les notes focales, puisque celles-ci sont comparées aux lettres consonantiques, tenant lieu, dans cette hypothèse, de phonèmes au sens propre du terme.

Mais cette identification ne résiste pas à l'analyse. Ainsi et partant du fait que la lecture des consonnes arabes est toujours vocalisée[18], donc syllabée, Michel Barbot

---

[14] فأمّا الّذي يعرف حروف الهجاء بلا تركيب، كالّذي يقال له "ما النغم الفلاني"، فيأتي بالمثل المشهور، كما في نغم النوى، "ذُبتُ يا حبيبي"، وليس يعلم ما قبلَه وما بعدَه؛ والّذي يقرأ ولا يُحسن التركيب والترتيب، كالّذي يقال له ما النغم الفلاني، فيجسّ بالحسّ ولا يحرزه بالترتيب، ولا يعلم ممّا اشتق وممّا رُكّب. والذي يكتب ولا يُحسن القراءة، كالّذي نظر في كتب الموسيقى والحكماء ويتكلّم فيها بلسانه بلا علمٍ ولا دراية؛ والذي يكتب ويقرأ بعلم وإتقان، كالّذي يعلم علم الأعداد والبيوت والاشتقاق والتركيب بالتبيان(Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 41) .

[15] فالبيوت بالأنغام كالحروف للخطّ. فكما يتركّب من الحروف اسمُ زيدٍ وعمرو وغيرهما، يتركّب من البيوت نغمُ الراست والعراق وغيرهما (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 42).

[16] La double articulation d'André Martinet (1970) propose, en effet, deux niveaux de segmentation pour l'énonciation : la première articulation à base d'unités significatives, présentant une double face formelle et significative et reposant sur une unité significative minimale (monème) ; la seconde articulation à base d'unités formelles distinctives (phonèmes) non significatives, mais participant à l'élaboration du sens des unités de première articulation.

[17] Émile Benveniste décrit en ces termes trois niveaux d'articulation linguistique verbale : « Du [niveau du] phonème on passe ainsi au niveau du signe […]. Pour la commodité de notre analyse, nous pouvons […] classer les signes comme une seule espèce, qui coïncidera pratiquement avec le *mot*. […] Le mot a une position fonctionnelle intermédiaire qui tient à sa nature double. D'une part il se décompose en unités phonématiques qui sont de niveau inférieur ; de l'autre il entre, à titre d'unité signifiante et avec d'autres unités signifiantes, dans une unité de niveau supérieur. […] Avec les mots, puis avec des groupes de mots, nous formons des *phrases* ; c'est la constatation empirique du niveau ultérieur, atteint dans une progression qui semble linéaire » (Benveniste, 1962-1966, p. 122-127).

[18] Les vocalisations sont inhérentes à l'écriture strictement consonantique de cette langue.

(2005, p. 166) affirme-t-il qu'en arabe, « toute consonne est signifiante – qu'elle soit morphématique ou radicale. Mais la radicale ne signifie rien en soi et ne peut être à la rigueur qu'« expressive » : seule sa participation aux contrastes binaires ordonnés (et récurrents en langue) – les séquences – fonde les significations lexicales. De même encore, dans l'arabesque, lignes, courbes et surfaces n'ont d'autre valeur que « suggestive », même dans ses stylisations du végétal, et elles ne prennent tout leur sens esthétique qu'en des combinaisons régulières et récurrentes ».

Ce découplage entre lettre consonantique arabe et unité distinctive est ici renforcé par le fait que la *lettre* dont il est question chez al-Ḥiṣnī est un élément modulaire visuel de calligramme, donc une unité stylisée, une figure relativement autonome qui est susceptible de porter une signification[19] d'ordre graphique, donc réaliser l'équivalent graphique d'une unité de première articulation, cette unité étant composée d'unités calligraphiques de seconde articulation, consistant en des points, traits, courbes et autres marques du calame. Ainsi en est-il également du *mot* calligraphique, qui ne fait pas office d'unité significative minimale, mais plutôt d'unité syntagmatique, voire phrastique, pour ce même calligramme. Il en résulte transitivement que plutôt que d'être (abusivement) cantonné au niveau morphophonologique, le mode formulaire, tel qu'il est décrit dans ce texte en tant qu'équivalent du *mot* calligraphique, relève du niveau morphosyntaxique ou phrastique de l'articulation modale, en ce sens qu'il articule les *unités significatives minimales modales* que sont les notes focales.

Sinon et si l'articulation modale était seulement d'ordre morphophonologique, le propos de ce traité reviendrait à décrire l'élaboration de la morphologie de dix-huit mélodies réelles, donc non paradigmatiques, à partir d'onze notes focales. Une musique aussi élaborée peut-elle raisonnablement se ramener dans sa structure de surface à un corpus fixe et clos de dix-huit *mots* mélodiques, constitués de suites terminales limitées, qui se composent à partir d'une sélection faite au sein d'un ensemble d'onze *lettres* mélodiques ? Autrement dit, est-il possible de considérer la composition musicale en tant qu'élaboration strictement morphologique ?

3. Les indicateurs sous-jacents

Le questionnement précédent amène à supposer que la première articulation (morphosyntaxique) modale se complète d'une seconde, qui est morphophonologique musicale. Que celle-ci ne fasse pas l'objet d'une description appropriée au sein du traité d'al-Ḥiṣnī ne fait que confirmer le projet spécifique (donc restreint) de celui-ci, qui consiste à étudier les dérivations syntagmatiques observées des modes formulaires à partir des notes focales et entre les modes formulaires eux-mêmes, ceux-ci étant envisagés en tant que structures grammaticales mélodiques profondes, sans livrer les indications précises relatives à la transformation de celles-ci, à l'avant-

[19] La signification de ces unités – au plan graphique de la forme et non pas au plan sémantique du texte calligraphié – est intrinsèque formelle, lorsque le traitement graphique s'engage dans la voie d'une abstraction similaire à la musique, versus extrinsèque figurative, lorsque les formes calligraphiques évoquent des formes significatives réelles, et ce, conformément à la dialectique endosémiotique (sémiotique intrinsèque) versus diasémiotique (sémiotique référentielle) (Meeùs, 1992a).

plan, en suites terminales ou phrases musicales perceptibles, processus dénommé « composition syntaxique par élaboration » en divers points du traité[20].

Ce parti pris quasi-propédeutique s'apparente à celui qui, dans la genèse de la théorie chomskyenne, préside au passage des grammaires syntagmatiques aux grammaires transformationnelles : « Les règles syntagmatiques sont désormais entendues générer non plus des phrases, mais des indicateurs syntagmatiques abstraits (« indicateurs sous-jacents »), que des règles transformationnelles convertiront en de nouvelles structures abstraites (« indicateurs syntagmatiques dérivés »), donnant les suites terminales (les phrases), modulo les réarrangements morphophonologiques » (Velicu, 2005, p. 46). L'arsenal bien connu de l'analyse musicale comporte en tout cas un mode de *réécriture indicative* pour décrire les énoncés musicaux polyphoniques relevant de la tonalité, qui n'est autre que le chiffrage harmonique qui indique, par le biais de chiffres romains, les degrés de la gamme sur lesquels les accords se construisent et, implicitement, les fonctions (dotées de signifiance analytique) qu'occupent ces accords au regard de la tonalité[21].

Toujours est-il que c'est de dérivation grammaticale qu'il est question dans *Le révélateur musicologique* :

> *Puis sache que la source des modes est une note focale qui est* rāst[22]*, dont dérivent et se composent deux autres notes focales,* dūkāh[23] *et* sikāh[24]*, à partir desquelles dérivent et se composent huit autres notes focales.*[25]

C'est un procès de dérivation statique qui établit une hiérarchie ontogénique entre les onze notes focales, ou *idéelles,* ouvrant la voie à leur catégorisation sémiotique. Celle-ci revient à dénoter pour chacune de ces *notes* l'inférence de *rāst*, « source première », versus celle du deuxième ou du troisième degré, sources secondaires des autres notes focales. Ce procès statique a pour conséquence d'établir au sein du continuum tonal indifférencié – donnant prise au concept de *génotexte*[26]

---

[20] « Compose la syntaxe de ce mode par élaboration » (ركّبه بالعمل), (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 51-56).

[21] « En musique, la signification endosémiotique est du ressort de cette analyse musicale que Nattiez et Molino disent de niveau neutre. En effet, il est à peine nécessaire de souligner que l'analyse telle que nous la pratiquons prend en compte ce premier niveau de signification. Le chiffrage harmonique, par exemple, celui que Jacques Chailley appelle le chiffrage de fonction, ne se contente pas d'indiquer les degrés de la gamme sur lesquels les accords se construisent: il suppose dans le même temps qu'à chacun de ces degrés correspond une fonction, c'est-à-dire une signification. Il en va ainsi de la plupart des notions analytiques, qui englobent toujours, outre la description objective du signifiant musical, une mention implicite ou explicite de son corrélat mental. Pour dire les choses brièvement l'analyse musicale s'occupe du premier niveau d'articulation (au sens de Martinet), et fort peu du second » (Meeùs, 1992).

[22] Ce terme persan dénote les qualités de régulier et droit, dans un sens traductible par *rectus* en latin.

[23] Traduction littérale de ce terme persan : deuxième degré.

[24] Traduction littérale de ce terme persan : troisième degré.

[25] ثمّ اعلم أنّ منبعَ الأنغام من بيت واحد، وهو بيت الراست، ويشتقّ منه ويتركّب منه بيتان آخران، وهما الدوكاه والسيكاه. ثمّ يشتقّ منها ويتركّب منها ثمانية بيوت (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 42).

[26] « Non structuré et non structurant, le géno-texte ne connaît pas le sujet » (Kristeva, 1969; p. 223). « Du grec *genêtikos*, « géno » représente ce qui est « propre à la génération », au sens de « genèse » et de « production ». Le géno-texte correspond au processus de génération du système signifiant (production de signification). Il est le lieu de tous les possibles signifiants dans lequel le signifiant formulé du phéno-texte (formule) est situable, donc, surdéterminé. Toutes les possibilités langagières (processus symbolique, corpus idéologique, catégories de la langue) y sont données avant de retomber en quelque formule dans le phéno-texte. Le géno-texte n'est pas une structure, il représente l'infini signifiant. Le géno-texte ne présente pas une signifiance, il présente toutes les signifiances possibles » (Prud'homme et Légaré, 2006).

– un « espace modal » normé et originel, propre à un mode formulaire donné et à base d'association d'un nombre très réduit de hauteurs discrétisées et disjointes, dérivées de l'une des trois notes focales primordiales, faisant fonction de fondamentale-finale dudit mode formulaire. Cet espace modal est analogue à cet « espace tonal » de la théorie schenkérienne, que délimitent entre elles les notes de la triade harmonique de l'accord parfait de tonique[27].

Si chacune des notes focales peut faire office d'unité de première articulation pour la mélodie-paradigme ou idéelle de tel ou tel mode formulaire, c'est dans la mesure où elle peut constituer le pôle saillant ou point focal de l'indicateur syntagmatique sous-jacent d'une ou plusieurs formulations *morphophonologiques modales* (réductibles à cet indicateur) relevant de la structure de surface, en perspective chomskyenne, qui est comparable à l'avant-plan de l'analyse schenkérienne. Par son statut *focal* d'unité de première articulation, cette *note* constitue la réduction par analyse –ramenée, par analogie, au plan moyen de la théorie schenkérienne[28]- de la formulation, située en avant-plan, qu'elle indique. Et réciproquement, cette formulation « réelle », ou *phénotexte*[29], constitue une des virtualités du déploiement compositionnel (ou improvisatif) musical vers l'avant-plan, susceptible d'y prendre son origine[30]. « Car la formule étant un leurre, elle se constitue en corps [*phénotexte*] qui peut affronter le miroir et s'y voir. Alors le vu, par un ricochet nécessaire, refond la germination, la coupe pour la transformer, donc l'arrête en la préparant pour une nouvelle et autre formule » (Kristeva, 1969, p. 225).

Cependant et si l'on envisage les notes réelles dont est constituée toute formule modale, elles s'identifient selon Nicolas Meeùs (2012a, p. 15) aux unités de seconde articulation ou phonématiques de la modalité. Or le phonème est doté de « traits distinctifs, non segmentables, relevant seulement de la substitution », lesquels sont situés au niveau (0) *hypo-phonématique* ou *mérismatique* (Benveniste, 1962, p. 121-123). Aussi les traits pertinents des notes focales sont-ils inhérents à la hiérarchisation et à l'association dérivationnelle que *Le révélateur musicologique* instaure (ci-dessus). Et rien ne s'oppose *a priori* à ce que ces traits puissent caractériser toute *note modale,* qu'elle soit *idéelle* ou *réelle*. Tandis que pour celles-ci (qui sont les *phonèmes* constitutifs des *morphèmes modaux*) ces traits font office

[27] « La théorie schenkérienne prend pour point de départ l'idée qu'une œuvre tonale est un vaste déploiement de l'accord parfait de tonique, dont les espaces ont été remplis par des notes de passage ou des broderies. Parce que les notes de l'accord parfait sont nécessairement disjointes, elles délimitent entre elles un « espace tonal » dont les interstices peuvent être occupés par des notes d'ornement, broderies ou notes de passage » (Beduschi et Meeùs, 2011, p. 1).

[28] « L'analyse musicale constitue un processus inverse à celui du déploiement compositionnel : l'œuvre achevée est progressivement dépouillée des prolongations qui la composent jusqu'à ce que s'en dégage la structure fondamentale ; c'est un processus de réduction » (Meeùs, 1993, p. 46).

[29] « Du grec *phainesthai*, « phéno » signifie « apparaître ». « Fait », « apparence », le texte, dans sa manifestation concrète, ou matérialité (fonction communicative), est appelé phéno-texte. C'est le lieu où prend corps, en tant que support matériel, un espace du processus d'engendrement du sens. Il agit en tant que lieu de focalisation du processus signifiant. C'est là, dans le texte imprimé, que la production du sens est momentanément suspendue » (Prud'homme et Légaré, 2006).

[30] Les transformations permettant l'élaboration de l'avant-plan sont de deux types : (1) des dérivations réalisées à partir de l'arrière-plan ou structure fondamentale, pouvant relever d'une récursivité syntaxique (enchâssement, emboîtement etc.) ; (2) le remplacement des indicateurs sous-jacents par des notes réelles ; (3) l'application de paradigmes métriques-rythmiques et de procédures ornementales, dont la combinaison est comparable aux réarrangements morphophonologiques des grammaires transformationnelles.

d'indicateurs mérismatiques sous-jacents, ils jouent donc le rôle d'indicateurs syntagmatiques sous-jacents pour celles-là, à partir desquelles s'originent par déploiement compositionnel (ou improvisatif) ces mêmes *morphèmes modaux* qui constituent les phrases musicales réelles.

Ce n'est en fait qu'à la fin de son traité qu'al-Ḥiṣnī fournit quelques renseignements sur l'élaboration du texte musical réel. Cette description est cependant fort laconique, puisque seul le « sage expert » est considéré apte à réaliser ce qui est inhérent au mystère de chaque mode formulaire, autrement di de remplir les virtualités laissées dans les interstices des mélodies-paradigmes par un nombre accru (en fonction de la qualité de la performance) de notes adéquates et donc d'exercer l'effet requis sur les auditeurs, allant jusqu'à la transe à induction musicale que le même auteur décrit à la fin de son traité. Et il donne en exemple à cet effet le fait que plusieurs modes-formulaires ont en commun la même mélodie-paradigme, ce qui suppose que les performances ou réalisations finales respectives de ces modes diffèrent entre elles en vertu précisément de ce mystère sapientiel auquel est associée la compétence du musicien expert[31].

4. La structure originelle/fondamentale

En substituant leurs indicateurs respectifs aux notes focales des mélodies-paradigmes par lesquelles se présentent les modes mélodiques – dans *Le révélateur*

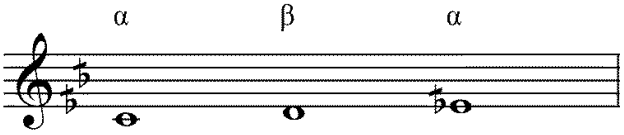
[31] *Sache que tout mode formulaire qui se compose de deux notes focales est atypique, tandis que tout mode qui se compose de trois notes ou plus fait partie de la catégorie* aṣl *ou de la catégorie* awāz*, et que plus le nombre de ses notes est important, plus grande est son élaboration, ce qui entraîne un accroissement de son mouvement et, transitivement, l'amélioration du rendu de son chant et de son effet plaisant sur l'auditeur. Sache que les modes formulaires recèlent un mystère sapientiel propre au sage expert, que nul autre ne connaît. Preuve en est que les modes* Aṣfahān, Māya et Zarkašī [exemple 6] *ont la même initiale et la même finale, tandis qu'ils diffèrent par leurs rendus sonores que perçoit l'auditeur. Or, feu šayḫ Šihāb a-d-īn a-s-Sahrawardī, notre porte-parole, a fait état de ces mystères en décrivant la détermination des modes par le Moteur des deux cosmos : une force s'est produite en nous, en tant que force mobilière, sachant que le Moteur des deux cosmos n'est autre que Dieu le Très-Haut qui a placé ce sens dans le monde et l'a doté d'une sagesse qui infléchit les tempéraments des humains ainsi que leurs cœurs et intellects, et ce, même pour les tempéraments les plus fermes ; preuve en est que même le plus raisonnable et le plus censé d'entre eux, s'il se trouve dans une assemblée festine de la haute société des hommes, cultivant noblesse et pudeur, et qu'un artiste, féru de science modale et doté d'une belle voix, se produit devant lui, il se met en transe en s'agitant au point de transgresser, à son corps défendant, les règles de bienséance, et ce, en vertu d'un mystère institué par Dieu. Ainsi le changement de son état ne provient-il ni de la beauté de la voix, ni du mouvement mélodique, mais de ce mystère que Dieu a instauré et qu'Il clarifie par l'entremise de ce sens »* (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 60-62).

واعلم أنّ كلّ نغم يتركّب من بيتين يكون من الشواذ، وما يتركّب من ثلاث الى فوق يكون أصلاً وأوازاً، وأنّ النغم كلّما كثر أعداد بيوته ازداد عمله، وإذا ازداد عمله تضاعفت حركاته. واذا تضاعفت حركاته طابت غناؤه، واذا طابت غناؤه لذّ وطاب للسامع واعلم أنّ الأنغام فيها حكمة من الحكيم الخبير ليس لأحد عليها اطّلاع ويدلّنا على هذا أنّ نغم الأصفهان والماية ونغم الزركشي مبتدؤها من بيت واحد ومنتهاها إلى بيت واحد، ويختلف بينها الحسّ للسامع. ومن الحكم ما ذكره الشيخ شهاب الدين السهروردي، رحمه الله تعالى، لسان حالنا، عن كيفيّة الأنغام لمحرّك الكونين: صدرت فينا قوّة، فكانت كقوّة المتحرّك، ولا شكّ أنّ محرّك الكونين هو الله تعالى، وقد وضع هذا الحسّ في الدنيا، وجعل لها حكمة يُمال بها طباع البشر وقلوبهم وأذهانهم. والحال أنّ طباعهم جامدة ويدلّ على هذا أن أكمل الناس عقلاً وأعقلهم اذا كان جالساً في مجلس من مجالس الولائم عند عظماء الناس وأهل االعزّة والاحتشام، وعمل بين يديه صانع في علم النغم، صاحب صوتٍ حسن، تواجد وتحرّك، حتّى يخرج عن هيئة الحشمة بلا اختياره، وما ذاك الا لسرّ جعله الله، أانّ تغيّره عن حالته ليس لطيب صوتٍ ولا لتحريك لحنه، بل لحكمة ألقاها الله تعالى، وقد وضّحه بواسطة هذا الحسّ.

musicologique et les traités apparentés de l'école praticienne – on met en exergue la structure grammaticale profonde de ces modes :

> *Or, les dix-huit modes formulaires dérivent et se composent à partir de ces onze notes focales […] Or, ces trois notes focales constituent les fondements [origines] des modes formulaires, ce qui fait qu'il est faux de composer un mode formulaire autrement qu'à partir de l'une de ces trois notes focales. Ainsi en est-il du [mode formulaire]* Rāst *qui se compose tout juste de ces trois notes focales. Et c'est pour cela que* Rāst *est dénommé « origine des modes formulaires », étant donné que tout mode formulaire comprend l'une au moins de ses parties.*[32]

Faisant conjointement suite à la description du procès de dérivation statique et *morphophonologique* des notes focales à partir de la note-source *rāst,* la description de ce deuxième procès dérivationnel introduit la composante temporelle et propose explicitement une définition dynamique de la modalité : « Sache que le mode formulaire *Rāst* est constitué [d'une succession] de trois notes focales, soit [en montant] de la première à la deuxième et à la troisième note focale »[33] (exemple 1). En faisant à nouveau appel à la terminologie chomskyenne, ce mode formulaire semble offrir implicitement une description structurelle grammaticale de base qui concatène en succession temporelle une série limitée d'indicateurs syntagmatiques modaux sous-jacents.



Exemple 1 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon al-Ḥiṣnī

Cependant et réciproquement, cette mise en succession des indicateurs instaure le procès de signification endosémiotique inhérent au mode, c'est-à-dire qu'il assigne à chaque indicateur sa fonction découlant de sa relation aux indicateurs environnants dans l'ordre de succession, en vertu du principe de « transitivité en linguistique. C'est plus précisément ce que Sechehaye appelle la transitivité de relation, qui unit des idées qui, sans être nécessairement incomplètes en elles-mêmes, perdent leur autonomie par le fait même de leur mise en relation » (Meeùs, 1992b, Sechehaye, 1926, p. 80). Toujours est-il que c'est l'assignation de la fonction « indicateur de la finale modale », donc d'un statut thétique à cet indicateur, qui instaure une perspective téléologique compatible avec la *loi* gestaltiste *de bonne continuité* et son corollaire, le modèle cognitif de l'implication, tel que proposé par Leonard Meyer (1956, chap. III).

٣٢فالأنغام الثمانية عشر، اشتقاقها وتركيبها من هذه الأحد عشر بيتاً […] فهذه الثلاث بيوت أصول الأنغام، فلا يصحّ تركيب نغم من الأنغام إلاّ ببيت من هذه البيوت الثلاثة. والراست يركَّب من هذه الثلاثة فقط. ولهذا سمِّيَ الراستُ أصلَ الأنغام، لوجود جزء منه أو أكثر في سائر الأنغام (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 42-43).

٣٣ ثم اعلم أنّ نغم الراست مبني من ثلاثة بيوت أعني من البيت الأول إلى الثاني إلى الأنغام (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 47).

Il reste surtout que l'analogie est frappante entre la notion de mélodie-paradigme d'un mode, telle qu'elle transparaît du *Révélateur musicologique,* et celle de structure originelle/fondamentale ou *Ursatz* schenkérienne[34]. Si la note focale finale du mode formulaire détermine l'« espace modal » homologue, en tenant compte des affinités associatives (résultant des dérivations) entre notes focales, la mélodie-paradigme correspond au « déploiement organique » qui occupe premièrement cet espace, l'élaboration par déploiement au plan moyen et en avant-plan aboutissant à la pleine occupation dudit espace modal par l'« organisme vivant »[35] qu'est l'œuvre composée et/ou improvisée[36]. Cette structure fondamentale modale comporte en germe toute composition ou improvisation relevant de ce mode : (1) elle s'inscrit dans la durée ; (2) elle ajoute aux notes focales de l'espace modal (originaire du mode) les notes manquantes ; (3) elle exprime le mode.

5. Les noyaux sémiotiques modaux

La validation de cette analogie nécessite cependant que soient mises en exergue des relations de substituabilité entre notes focales permettant de préciser des groupements associatifs mélodiques, tenant lieu d'espace modal normé, ou noyau sémiotique modal principal $\alpha(M_{ef})$, pour un mode donné M_{ef} (de rang *f*, au sein de la tradition référentielle T_e, de rang e, parmi les traditions musicales du *Mašriq*) et reléguant les autres notes focales pour former ensemble un noyau secondaire $\beta(M_f)$ et parfois un noyau tertiaire $\gamma(M_f)$.

C'est ainsi qu'après avoir nommé les onze notes focales selon leur ordonnancement indiciel scalaire[37] (fig. 1), et en guise d'explication de l'assignation du prédi-

[34] « La *structure fondamentale* se réduit essentiellement à un accord parfait, imitation artistique de l'empilement des harmoniques. Mais cet accord n'est pas utilisable comme tel, notamment parce qu'il ne convient pas aux voix humaines. Il sera donc présenté sous une forme déployée en deux lignes contrapuntiques : à la basse, *l'arpégiation de la basse,* un arpège qui monte d'abord de la fondamentale à sa quinte, puis redescend à la fondamentale ; à la partie supérieure, la *ligne fondamentale*, une ligne mélodique qui descend par mouvement conjoint depuis la tierce, la quinte ou l'octave de l'accord jusqu'à sa fondamentale. Dès ce moment, la structure fondamentale comporte en germe toute la composition : elle s'inscrit dans la durée ; elle est à la fois contrapuntique et harmonique ; elle ajoute aux notes de l'accord fondamental les notes de passage qui complètent la ligne fondamentale : elle exprime une tonalité » (Meeùs, 1993, p. 44).

[35] « Schenker lui-même a décrit sa théorie comme une « théorie de la cohérence organique », cette cohérence qu'il trouve inscrite dans les œuvres des grands maîtres » (*L'Écriture libre,* p. 13). Il s'agit plus précisément d'une théorie de la tonalité ; la cohérence dont il parle est la cohérence tonale. L'œuvre tonale, dans cette conception, est une entité, une totalité, comparable à un organisme vivant, qui se développe par les lois internes de la prédestination (en un sens hégélien du terme) et qui croît en puisant en elle-même toutes ses ressources. Ce que la théorie schenkérienne prétend décrire, ce sont les règles de l'engendrement et de la croissance des œuvres tonales de génie, à partir d'une structure fondamentale qui n'est, en dernière instance, qu'une imitation de la nature elle-même » (Meeùs, 1993, p. 43).

[36] La métaphore organique végétale est omniprésente dans les traités praticiens et notamment dans celui-ci, avec la comparaison des dérivations des modes formulaires à partir des trois notes focales fondamentales à des arborescences : « Sache que nous avons élu en premier chacune des trois notes focales précitées au titre de fondement à partir duquel s'initie un mode formulaire. Et c'est en suivant cette convention que chaque note focale devient comme un arbre doté de branches » (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 56-57) (اعلم أنّنا قرّرنا أولاً أنّ كلّ بيت من البيوت الثلاثة المذكورة هو أصل ومنه يبتدأ. فبهذا الاعتبار يصير كل بيت كالشجرة ولها أغصان). Le plus célèbre de ces traités est précisément intitulé *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes.*

[37] La quantification des intervalles séparant les degrés consécutifs de cette échelle n'est pas précisée dans ce traité, ni dans les autres traités de l'école praticienne. Elle est fournie ici par déduction comparative à partir d'une lecture critique des traités systématistes (Abou Mrad, 2006).

cat « fondamentales » à deux notes qui sont cependant conjointement dérivées – donc fondamentales par procession – de la note générative première, qui est la fondamentale primordiale ou principielle[38], al-Ḥiṣnī avance (de manière sibylline) une sorte de théorème régissant ces hauteurs :

> *Chaque toucher [note jouée sur la touche d'un luth] qui tombe seul [ou en rang impair] sur une quiescence donne lieu à l'une de ces trois notes focales. Si un impétrant de la science modale venait à demander : « Comment peut-il se faire que chacune de ces deux notes focales dérivées [de* rāst*] soit [tenue pour] fondement et initiale, au même titre que la note focale [primordiale] qui leur donne naissance ? » nous lui répondrions : la deuxième note focale dérive [de cette note focale primordiale] par son acuité, tandis que l'autre le fait par sa gravité, sachant que chacune en dérive. Aussi chaque note focale secondaire constitue-t-elle et une fondamentale et une initiale, et ce, conjointement à la note focale primordiale.*[39]

La combinaison d'une lettre vocalisée et d'une lettre quiescente donne lieu en arabe à une syllabe longue. Aussi la première phrase, quoiqu'obscure, semble-t-elle indiquer que chacune des trois premières notes-focales, nf_1 (*rāst, do*), nf_2 (*dūkāh, ré*), nf_3 (*sīkāh, mi*^{db}), est susceptible de remplir une syllabe longue, en même temps que d'être appuyée sur un temps impair, qui peut clore une formule. En employant la terminologie de l'analyse modale médiévale latine, chacune de ces notes peut donc tenir lieu à la fois de teneur et de finale pour une formule. Cela permet de conférer à ces trois notes, dont se compose la mélodie-paradigme du mode *Rāst* (exemple 1), un statut équivalent à celui des cordes-mères de la théorie modale de Dom Jean Claire[40] et notamment dans l'adaptation qu'en fait le Père Louis Hage au chant syro-maronite[41].

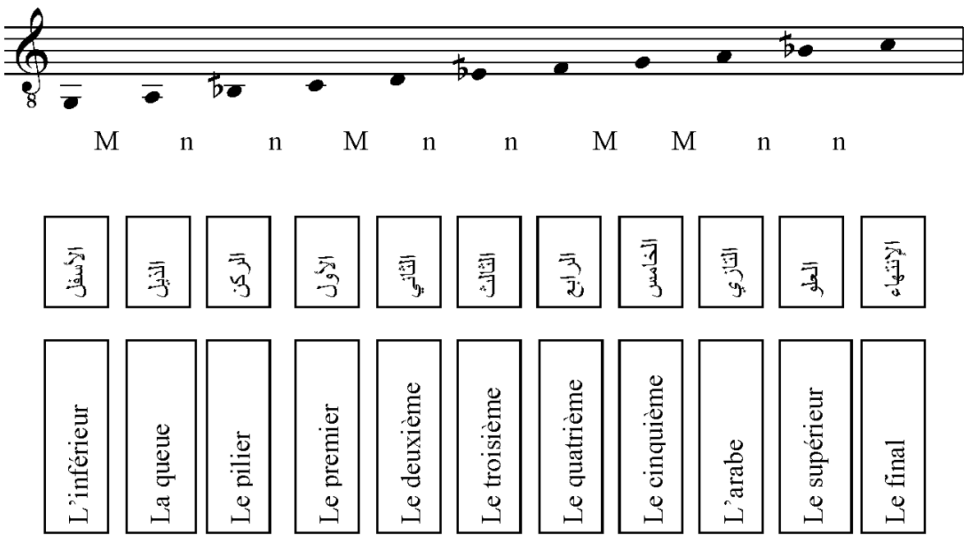
---

[38] L'analogie de ce propos est frappante avec les discussions théologiques relatives au mystère de la Trinité chrétienne et notamment à la nature divine des deuxième –le Fils qui naît du Père- et troisième –l'Esprit Saint qui procède du Père- hypostases divines, par rapport à celle du Père, qui est l'hypostase originelle, donc qui ne naît, ni ne procède d'aucune autre (Lossky, 1944).

[39] فإنّ كلّ جسٍّ يقع مفرداً على السكون يكون بيتاً من هذه البيوت. فإن سأل بعض المحقّقين علم النغم فقال "كيف يكون البيتان المشتقّان منه أصلاً ومبتدأً كالمشتقّ منه"، فنقول: إنّ البيت الثاني مشتقّ من علوّه والبيت الآخر من سفله، واشتقاق كلّ واحد منه، فأيّ البيتين كان ثانيه كان أصلاً ومبتدأً بمجاورة الأصل. (Mūsīqā Taymūr 13/2, p.45-46)

[40] C'est la polarité du phrasé monodique modal, fonction des degrés hiérarchiques, qui configure l'échelle et fonde la modalité. Dom Jean Claire (1962, 1975) qualifie d'« archaïques » les modes unipolaires (où la teneur - corde de récitation - se confond avec la finale) et d'« évoluée » la bipolarité (et *a fortiori* la tripolarité). De fait, cet auteur ramène les premiers à trois cordes-mères séparées par un ton : FA, SOL, LA ou DO, RÉ, Mi, et ce, selon un schéma scalaire génératif, basé sur le système « pentaphonique » (Saulnier, 1997, p. 34-35). Les modes unipolaires sont d'abord ceux des lectures cantillées. La théorie de l'évolution modale fait reposer le démarcage producteur de bipolarité sur la descente de la finale (en rapport avec la ponctuation), dans certains cas, et, dans d'autres, sur la montée de la teneur (en rapport avec l'accentuation). La présence de trois pôles architecturaux est considérée comme le résultat de plusieurs évolutions successives ou comme la centonisation de plusieurs fragments de modes archaïques différents (Saulnier, 1997, p. 37).

[41] Cet auteur (Hage, 1999, p. 146-147) adapte la théorie des cordes-mères au chant ecclésiastique syro-maronite et rattache les mélodies syro-maronites à la catégorie des modes dits primitifs (unipolaires et bipolaires à ambitus restreint,) et les classe en fonction de leurs finales modales, principalement, Do, Ré et Mi, et, plus rarement, Fa.



Exemple 2 : échelle des notes focales – en appliquant la convention *rāst* = do_2 (en hauteur relative), codées ci-dessous comme suit : nf_i, nf_q, nf_p, nf_1, nf_2, nf_3, nf_4, nf_5, nf_a, nf_s, nf_f

L'avant-dernière phrase du même paragraphe est encore plus ardue que la première, dans la mesure où l'auteur n'explique pas ce qu'il veut dire par dérivation d'une note à partir d'une antécédente par son acuité ou par sa gravité. Toujours est-il que cette proposition n'est pas sans rappeler les notions développées par Jacques Chailley (1959) de conjonction d'ordre mélodique versus d'ordre consonantique. Sans recourir à une analyse d'ordre harmonique vertical, totalement étrangère au propos du traité étudié, ce fragment semble suggérer que la dérivation du degré II (nf_2, *ré*) à partir du degré thétique I (nf_1, *do*) se conçoit en tant que procession antithétique (par acuité) par conjonction mélodique, autrement dit, par différenciation oppositive avec le degré primordial, tandis que la procession synthétique (par gravité) du degré III (nf_3, mi^{db}) ramène, par conjonction consonantique, vers ce même degré primordial.

Une telle dialectique ternaire permet d'instaurer une ségrégation qualitative des notes focales en deux associations opposées, à partir desquelles ces notes seraient susceptibles de se remplacer mutuellement : noyau principal α(*Rāst*), associé au degré I (fondamental du mode *Rāst*, en même temps que source du système), versus noyau secondaire β(*Rāst*), associé au degré II. Il reste à valider cette hypothèse de substituabilité réciproque de degrés associés au sein de noyaux à base d'intervalles de tierce (et de quinte combinant deux tierces ou de quarte répliquant cette quinte à l'octave inférieure)[42], et ce, par l'analyse comparative de plusieurs variantes de la mélodie-paradigme du mode *Rāst.*

[42] Pour une définition des noyaux modaux à base de tierces, voir Abou Mrad, 2012.

6. Analyse synoptique de l'interchangeabilité des notes focales

Chacun des traités contemporains du *Révélateur musicologique* donne sa propre version de la mélodie paradigmatique propre à chaque mode formulaire. Or, s'agissant d'un même mode au sein de la même tradition, il y a tout lieu de supposer que les diverses versions de la mélodie-paradigme décrivant ce mode dans différents traités sont équivalentes entre elles, autrement dit, identiques en leur structure profonde. C'est l'étude synoptique de ces variantes qui, en mettant en exergue des classes d'interchangeabilité (d'équipollence) de notes focales, permet dans ce qui suit de vérifier la validité de la notion de noyau sémiotique modal.

La première variante, prise comme référence, est celle qui décline le mode formulaire *Rāst* dans le *Révélateur musicologique* (exemple 1) et qui a pour finale apparente la nf_3 (*sīkāh, mi*^{db}), tandis que les autres variantes, telles qu'elles apparaissent dans la plupart des autres traités -qu'ils soient systématistes ou praticiens-, ont pour finale la nf_1 *rāst,* fondamentale du mode homonyme.

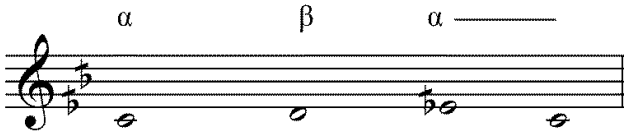
C'est le cas de la mélodie *Rāst* figurant dans le traité *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication][43] de Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī (Damas, décédé vers 1506) : « Pour atteindre la perfection du *Rāst* tu dois monter [graduellement] au troisième degré en le mettant en exergue, puis éviter, en redescendant, de faire entendre le deuxième degré et, pour finir, te reposer sur le premier degré »[44]. Cela donne la même suite mélodique paradigmatique que pour le *Rāst* du *Révélateur musicologique,* moyennant l'adoption du degré I (fondamentale modale) en tant que finale formulaire, ce qui se traduit par la succession mélodique : I(nf_1, *do*)-II(nf_2, *ré*)-III (nf_3, *mi*^{db})-I (exemple 3). L'indication d'un retour direct du degré III au degré I -sans passage par le degré II- constitue un argument déterminant en faveur de l'appartenance des degrés I et III au noyau sémiotique modal principal α(*Rāst*), donc de leur interchangeabilité homonucléaire (au sein du même noyau). La suppression (au gré de l'analyse) du degré III en faveur du degré I donne lieu à la réduction de cette formule à la ligne fondamentale I-II-I et à la structure fondamentale α-β-α(*Rāst*), en considérant α(*Rāst*) comme indicateur nucléaire sous-jacent pour les degrés I et III et β(*Rāst*) comme indicateur du degré II.

En reprenant la terminologie schenkérienne, la ligne fondamentale conjointe qui, en reliant les degrés I et III – piliers de l'arche nucléaire principale α(*Rāst*) –, constitue une prolongation[45] de la juridiction du noyau principal, donne lieu, par conjonction mélodique, à une note de passage, le degré II, qui s'autonomise – par saillance au gré de l'articulation rythmique de la mélodie – et met en avant une nouvelle juridiction nucléaire, celle du noyau secondaire β.

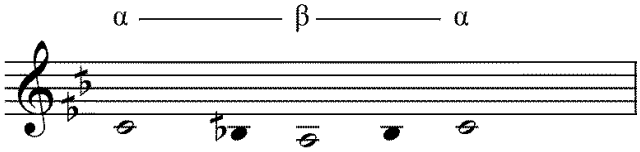
[43] Paris, BNF, cote Arabe 2480, f. 2b.

[44] فالراست إن أردت له تحسينا فاصعد به لثالث تبيينا واسقط الثاني في الرجوع واركز على أوّله الموضوع.

[45] La prolongation consiste en un ensemble de « procédés par lesquels un élément d'un niveau donné peut être inscrit plus longuement dans la durée aux niveaux inférieurs » (Meeùs, 1993, p. 48).

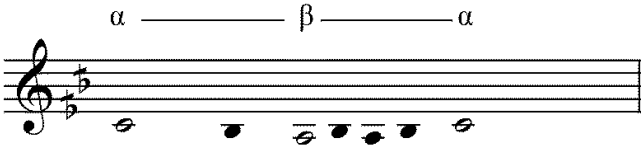


Exemple 3 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon a-ṣ-Ṣaydāwī



Exemple 4 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon le traité anonyme *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes*

Si les deux variantes susdécrites consistent en un déploiement mélodique dans le registre supérieur à la finale, les deux suivantes empruntent un cheminement symétrique qui s'inscrit dans le registre inférieur à cette finale. Il en est ainsi du traité anonyme *L'arbre aux calices renfermant les principes des modes*[46], qui fournit le descriptif suivant : « Le premier mode est *Rāst,* dont la formule commence par une descente du degré principal[47] *'aṣl a-r-rāst* [I], au degré principal situé à l'octave inférieure d'*al-maqlūb* [VII] et à l'octave inférieure[48] du degré principal *al-ḥusaynī* [VI], en se poursuivant par une remontée par le degré principal situé à l'octave inférieure d'*al-maqlūb,* aboutissant au degré principal *'aṣl a-r-rāst,* qui est la finale, ce qui permet de composer la syntaxe de trois degrés principaux libres – sans usage d'aucune note altérée, sachant que nous t'avons instruit sur les notes libres et les notes altérées – et d'une succession de cinq notes »[49]. Cela se traduit par la séquence mélodique : I(*do*)-VII(*si*^{db})-VI(*la*)-VII(*si*^{db})-I(*do*) (exemple 4).



Exemple 5 : transcription de la mélodie-paradigme du mode *Rāst* selon le traité anonyme 32

[46] Traité datant probablement de la charnière des XVI^{e} et XVII^{e} s., dont les premiers chapitres sont empruntés à un traité du XIII^{e} s. (*Kitāb al mīzān* attribué à Ḥillī) et dont une copie est préservée au British Museum sous la cote Oriental 1535, f. 57b-76a.

[47] L'expression « degré principal » rend compte ici de la signification du terme *pardeh* d'origine persane.

[48] L'expression « octave inférieure » rend compte ici de la signification contextuelle du terme *taḥt*.

٤٩ فأوّل ذلك نغمة الراست، وصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الرّاست هابطًا إلى بردة تحت المقلوب، ثمّ إلى تحت بردة الحسينيّ، ثمّ تصعد إلى بردة تحت المقلوب، ثمّ إلى بردة أصل الرّاست، وهو المحطّ، فيكون مركّبًا بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة -وليس هنا بردة مقيّدة نذكرها، وقد أعلمناك بالمُطلقة والمقيّدة- ومن خمس نغمات (BM. Oriental 1535, f. 63).

Quant à la version du mode formulaire *Rāst* figurant dans le traité anonyme 32[50], elle donne lieu au rajout par emboîtement récursif[51] d'une broderie du degré VI (*la*), par le degré VII (*si*^{db}). Soit : I-VII-VI-VII-VI-VII-I (exemple 5). Cette analyse, en affectant au degré VII le statut de note ornementale (tantôt passage et tantôt broderie), permet de réduire ces deux dernières versions (exemples 4 et 5) à la séquence I-VI-I, qui représente une variante (par symétrie) de la ligne fondamentale I-II-I(III). Pour peu que l'on associe le degré VI (octave inférieure de la double tierce – autrement dit quinte – supérieure du degré II) au noyau β, axé sur le degré II, ces deux lignes fondamentales se réduisent aisément à la structure fondamentale α-β-α(*Rāst*), compatible avec la double interchangeabilité III ⇌ I (α) et VI ⇌ II (β), donnant lieu à l'équipollence (en arrière-plan) entre les bipoints sonores (II,III) ≡ (VI,I), donc à la classe d'équivalence vectorielle $\overrightarrow{\beta(Rāst)\alpha(Rāst)}$, permettant de décrire la structure fondamentale du mode *Rāst* sous la forme de l'équation vectorielle $\overrightarrow{\alpha(Rāst)\beta(Rāst)} + \overrightarrow{\beta(Rāst)\alpha(Rāst)} = \overrightarrow{\alpha(Rāst)\alpha(Rāst)}$.

L'assignation par al-Ḥiṣnī du prédicat « originel » à la fois à la note focale *rāst* = nf_1 et au mode fondement formulaire *Rāst,* s'applique transitivement au noyau principal de ce mode, soit α(*Rāst*), basé sur la tierce moyenne, neutre ou zalzalienne nf_1.nf3 (*do*.*mi*^{db}), et à sa structure originelle/fondamentale. Cela est compatible avec (1) la notion de noyau transmodal originel $A(T_e)$ de la tradition de référence T_e, représentée par le *noyau zalzalien* z (nf_1, nf_3, nf_5 ou *do*, *mi*^{db}, *sol),* soit $A(T_e)$ = z, complémentée par celle de noyau transmodal alternatif, représentée par le *noyau mineur m* (nf_2, nf_4, nf_a (nf_q)) ou (*ré, fa*, *la*), soit $A(T_e)$ = m, qu'on retrouve dans les analyses sémiotiques modales de divers corpus ou répertoires traditionnels $R(T_e)$ du *Mašriq* (Abou Mrad, 2012), et (2) la notion de structure transmodale originelle (ABA(T_e) ou $\overrightarrow{A(T_e)B(T_e)} + \overrightarrow{B(T_e)A(T_e)} = \overrightarrow{A(T_e)A(T_e)}$), expression sémantiquement compatible avec la théorie schenkérienne[52].

7. L'approche nucléaire des dérivations modales

La description vectorielle de la structure originelle/fondamentale du mode formulaire *Rāst* met en exergue une élaboration sémiotique des unités articulant l'énonciation musicale relevant de ce mode, à partir de la juridiction du noyau principal et y retournant, élaboration qui s'enrichit par déploiement composition-

[50] Traité datant probablement de la charnière des XVII^{e} et XVIII^{e} s. Ce texte est tiré de la copie du manuscrit conservée à la bibliothèque Dār al-Kutub du Caire sous Mūsīqā Taymūr 13/1 (p. 1-36), p. 8 :
المقامُ الأولُ الراست مبدؤه من أصل مفردة الراست الفوقي هابطا الى مفردة المقلوب التحتي ثم الى الحسيني التحتي ثم يصعد الى مفردة المقلوب التحتي ثم الى الحسيني التحتي هابطا ثم يصعد الى المقلوب ثم الى مفردة الراست الفوقي وهو المحط، فيكون الراست مركبا من ثلاث مفردات مطلقات، ومن سبع نغمات.

[51] « Est dit récursif, dans la linguistique générative, tout élément qui présente la propriété de se reproduire dans l'algorithme d'une structure de phrase à la fois comme constituant et comme constitué, c'est-à-dire à droite et à gauche de la flèche de réécriture » (Sctrick, 2012).

[52] « En ce qui concerne la ligne et la structure « originelles » ou « fondamentales », il est clair qu'« originel » correspond mieux au vrai sens du préfixe allemand *Ur–*. (Schenker l'utilise en outre sans doute en référence à l'*Urpflanz* de Goethe, la plante originelle dont toutes les autres seraient nées par des processus de différentiation.) Le mot « fondamental » appartient au remplacement des métaphores organicistes de Schenker par des métaphores architecturales, dans la théorie américaine, dont Snarrenberg et d'autres ont parlé » (Meeùs, 2012b).

nel/improvisatif, souvent récursif, notamment, en mettant en exergue la juridiction du noyau secondaire. Cette description s'extrapole aux autres modes formulaires du *Révélateur musicologique*, pour peu que soit analysé en termes nucléaires le phénomène constituant le propos central de ce traité, à savoir : la dérivation des modes à partir des éléments « syntaxiques » et « phonologiques » du mode formulaire fondamental *Rāst.*

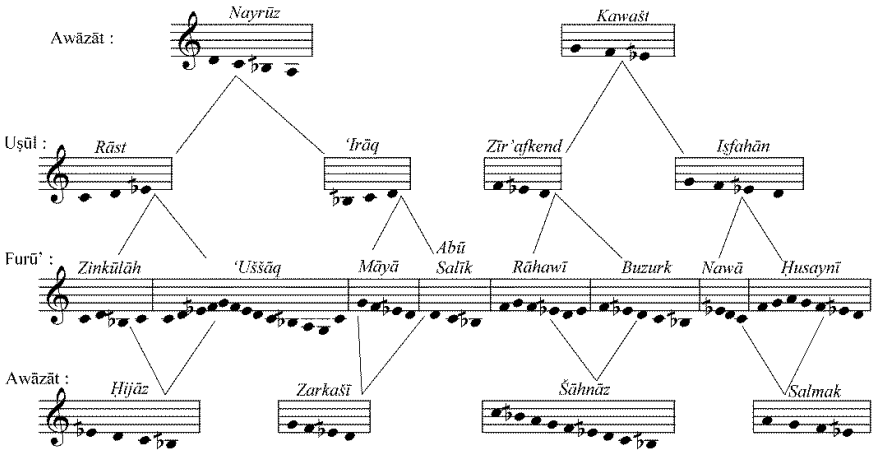
Cette dérivation est d'abord décrite sous la forme d'une arborescence syntaxique intermodale, qui prend naissance dans une première catégorie de modes, celle des quatre fondements/*uṣūl,* dont le mode *Rāst* constitue l'assise génératrice, fondements qui donnent naissance à huit modes dérivés/*pardeh/furū',* à raison de deux dérivés par fondement, ces douze modes (quatre fondements et huit dérivés) étant ensuite associés deux à deux à six modes secondaires ou *awāzāt,* ce qui constitue un système à dix-huit modes formulaires qui reçoivent ensuite chacun une description détaillée selon la méthode des mélodies-paradigme, donc à base de séquences syntaxiques de notes focales idéelles (exemple 6).

Certes, la justification de ce schéma de dérivation syntaxique intermodale semble sommaire, à première vue, comme s'il s'agissait de faire cadrer des formulations modales dans des cases nominales aux relations prédéfinies et ce, indépendamment de la réalité effective de ces formulations et de leurs interrelations de similitude et d'opposition. Une autre arborescence, plus cohérente dans ses procès transformationnels, est cependant présentée dans la suite du texte, en donnant prise à une réflexion sémanalytique[53] sur l'acte dit de « l'engendrement de la formule » qui s'inscrit dans la mouvance qui caractérise « le signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 217). Cette arborescence consiste à mettre en exergue la dérivation « phonologique » de chaque mode – respectant l'ordre susdécrit de la dérivation syntaxique intermodale –, à partir d'une (ou deux) note(s) focale(s), prise(s) parmi les notes constitutives du mode formulaire *Rāst* et en référence à la « source » nf_1 = *rāst.* Cette description débute par le mode *'Irāq* :

> *Et si tu t'enquiers de la dérivation du mode formulaire* ʿIrāq *et de sa syntaxe à partir de la note focale* rāst, *tu dois renverser la 3^e^ note vers (le pilier de) la 1^e^ note et descendre d'un degré à partir de celle-ci, pour atteindre celle que l'on nomme « note focale du pilier », qui est la plus molle de toutes les notes, puis procéder en remontant de la note focale du pilier vers la 1^e^ note et la 2^e^ et composer la syntaxe par élaboration, ce qui constitue le mode formulaire* ʿIrāq.[54]

[53] « Pour Julia Kristeva, le texte est un objet « dynamisé ». Suivant la thèse de Bakhtine sur le dialogisme, Kristeva (1969, p. 217) postule que « le travail dit « littéraire » présente aujourd'hui des textes […]. Productions qui demandent […] une théorie, celle-ci devant s'élaborer comme une réflexion analytico-linguistique sur le signifiant-se-produisant en texte ». Prenant ses distances d'une sémantique structurale, trop cartésienne pour définir les mouvements de la signifiance, la sémanalyse cherche à mettre en lumière ce « signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 217) en considérant « le signe comme l'élément spéculaire (réflexif), assurant la représentation de cet engendrement […] » (Kristeva, 1969, p. 218). Suivant ce principe, Kristeva développe une typologie de la signifiance textuelle inspirée de celle d'une logique mathématique qui, par la liberté de ses notations, échappe au « statisme » (Prud'homme et Légaré, 2006).

[54] وإن سألت عن اشتقاق نغم العراق وتركيبه من بيت الراست، فاعكس البيت الثالث إلى ركن البيت الأوّل وحطّ عنه درجة فيسمى ببيت الركن، وهو ألين البيوت، فخذ من بيت الركن إلى الأوّل إلى الثاني وركّبه بالعمل فيكون ذلك نغم العراق. (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 51)



Exemple 6 : tableau des dérivations arborescentes des modes formulaires du *Révélateur musicologique* à partir des quatre modes-fondements ou *'uṣūl*

La dérivation de ce deuxième mode-fondement s'appuie, selon al-Ḥiṣnī, sur deux procès transformationnels intervalliques complémentaires et successifs : (1) la descente axiale de la tierce zalzalienne $nf_3 \rightarrow nf_1$, qui actualise la structure fondamentale originelle du premier mode-fondement *Rāst*[55] et son noyau principal $\alpha(Rāst) = (nf_1, nf_3) = z$, ainsi confirmé dans ses attributs de noyau modal originel $A(T_e) = z$; (2) la transposition à la quarte inférieure $nf_3 \rightarrow nf_p$ (*si*^{db}), qui institue la fondamentale I = nf_p du mode *'Irāq* et lui confère la qualité systémique[56] de « mollesse maximale », (probablement) inhérente à son statut de note zalzalienne (encadrée par deux spondiasmes ou secondes moyennes (3/4 de ton)), cette qualité s'appliquant transitivement à nf_3 (*mi*^{db}). La combinaison de ces deux procès assigne à la tierce zalzalienne $nf_i.nf_p$ (*sol.si*^{db}) le prédicat de noyau principal du mode *'Irāq*, qui est associé au degré I (nf_p) de ce mode (se complétant par le degré III ou nf_2 (*ré)*, soit $\alpha(\text{'}Irāq) = (nfi,\ nf_p,\ nf_2) = tz$, transposition à la quarte inférieure de *z*) et qui entre en concurrence avec le noyau modal secondaire, associé au degré II ou nf_1 (*do*), soit $\beta(\text{'}Irāq) = z = A(T_e)$. Il en ressort une structure fondamentale en α-β-$\alpha(\text{'}Irāq)$ (sous-jacente à la ligne fondamentale I-II-III ($nfp\text{-}nf_1\text{-}nf_2$)) qui est isomorphe de celle de *Rāst,* donc de la structure transmodale originelle/fondamentale, moyennant la transposition susdécrite.

La deuxième dérivation modale à partir de *Rāst* concerne le troisième mode-fondement, dénommé *Zīr'afkend* :

[55] Il s'agit donc de la structure fondamentale originelle de la tradition étudiée (Abou Mrad, 2012).

[56] Forgée par Nicolas Meeùs à partir de celle de *modi vocum,* figurant dans les traités latins des XI^{e} et XII^{e} siècles (*Micrologus* de Guido d'Arezzo et *Musica* d'Hermannus Contractus), la notion de *qualité systémique* consiste à décrire les caractères propres aux degrés du système musical à partir de leur positionnement au sein de l'échelle *transmodale* de référence, ouvrant ainsi la voie à une contextualisation structurale des fonctions modales que remplissent les pôles ou degrés hiérarchiques à l'égard de l'énonciation monodique.

Et si tu veux réaliser la syntaxe du mode formulaire Zīr'afkend, *en le dérivant, transpose la première note focale sur la troisième et remonte au degré qui se nomme quatrième note focale, puis établis [le mode formulaire] à partir [de la séquence] des notes focales quatrième, troisième et deuxième et compose la syntaxe par élaboration, ce qui constitue le mode formulaire* Zīr'afkend.[57]

L'analyse sémiotique modale de cette dérivation se résume à ce qui suit : α(*Zīr'afkend*) = (nf_2, nf_4) = *m* = B(T_e), β(*Zīr'afkend*) = (nf_1, nf_3) = *z* = A(T_e), SF = α-β-α(*Zīr'afkend*), sous-jacente à une LF = III-II-I (nf_4-nf_3-nf_2). Celle-ci ressemble à l'*Urlinie* schenkérienne, tout en ne s'inscrivant pas dans la structure transmodale originelle de la tradition, étant donné l'inversion des noyaux primaire et secondaire par rapport à *Rāst.* Quant à la troisième dérivation, elle s'attache au quatrième mode-fondement, dénommé *Aṣfahān* :

Et si tu veux établir la dérivation du mode formulaire Aṣfahān *et sa syntaxe, transpose la deuxième note focale sur la quatrième et remonte au degré qui se dénomme cinquième note focale, puis procède à partir [de la séquence] des notes focales cinquième, quatrième, troisième et deuxième et compose-le par élaboration, ce qui constitue le mode formulaire* Aṣfahān. *C'est ainsi que s'achève l'explicitation de la dérivation et de la syntaxe des quatre* uṣūl *[modes formulaires fondamentaux].*[58]

Les noyaux d'*Aṣfahān* peuvent se décliner comme suit : α(*Aṣfahān*) = (nf_2, nf_4) = *m* = B(T_e), β(*Aṣfahān*) = ((nf_1), nf_3, nf_5) = *z* = A(T_e), tandis que la structure fondamentale, SF = (β-)α-β-α(*Aṣfahān*), est sous-jacente à une LF = (IV-)III-II-I (nf_5-nf_4-nf_3-nf_2). Il convient de noter à cet égard que dans d'autres traités, notamment systématistes (Abou Mrad, 2007), ce mode est décrit avec une altération ascendante de son troisième degré, alors que *Le révélateur musicologique* ne fait mention d'aucune altération, comme si les notes focales s'identifient à des « phonèmes modaux » dont les « allophones »[59] ne méritent pas description, cette question de pure « phonologie modale » ne cadrant pas vraiment avec le propos strictement syntaxique de ce traité, sachant que l'usage de cette altération est probablement trop bien connu des praticiens pour que ce détail ne soit explicité.

En somme, les quatre modes fondements tels que les décrit ce traité reflètent les quatre grandes familles modales de base pour la tradition référentielle, qui diffèrent entre elles en fonction de trois critères. Le premier critère est nucléaire : les deux premières de ces familles ont pour assise le noyau transmodal originel *z* = A(T_e), pris en tant que noyau principal (même si, dans le cas de *'Irāq*, le noyau *z* est transposé à sa quarte inférieure), tandis que c'est le noyau *m* = B(T_e), alternatif du noyau transmodal originel, qui sert de noyau principal pour les deux derniers modes. Le

---

[٥٧] وإن أردت تركيب نغم الزيرافكند واشتقاقه فانقل البيت الأوّل الى البيت الثالث وارفعه عنه درجة فيسمى بالبيت الرابع، وخذْ من البيت الرابع والثالث والثاني وركّبه بالعمل، فيكون ذلك نغم الزيرأفكند.

[٥٨] وإن أردت اشتقاق نغم الأصفهان وتركيبه، فانقل البيت الثاني إلى البيت الرابع وارفعه عنه درجة فيسمى بالبيت الخامس. فخذْ من البيت الخامس والرابع والثالث والثاني وركّبه بالعمل فيكون ذلك نغم الأصفهان. فهذه الأصول الأربعة قد انتهى شرح اشتقاقها وتركيبها.

[59] L'allophone correspond à une notion phonologique associée à la variation de l'expression phonétique d'un même phonème, s'extrapolant ici à la variation altérative de la hauteur d'un même degré.

deuxième critère est polaire et consiste à faire varier le degré fondamental I au sein du même noyau. Ainsi en est-il des modes *Rāst* et *'Irāq,* qui en ont pour assise le même noyau principal (modulo la transposition susdécrite de quarte) et qui prennent pour degré fondamental I = nf_1, pour le premier, et I = nf_p (transposition de nf_3) pour le second. Le troisième critère est à la fois formulaire et scalaire et consiste à différencier les modes *Zīr'afkend* et *Aṣfahān*, qui ont pour assise le même noyau principal *m* et la même fondamentale nf_2, tandis que le degré III = nf_4, non altéré et mis en avant (en tant qu'initiale) dans *Zīr'afkend,* reçoit une altération ascendante dans *Aṣfahān*, dont la formulation modale déplace l'accentuation initiale vers le degré IV = nf_5.

La dérivation des quatorze autres formules modales, appelées à constituer l'arrière-plan de divers *phénotextes* (existants ou à venir) de la tradition référentielle, est décrite dans la suite du traité selon cette même méthode qui rapporte la mélodie-paradigme (spéculaire) d'un *phénotexte* donné, à son *génotexte* qui correspond au processus de génération du système signifiant à partir des associations de notes focales fondamentales que sont les noyaux sémiotiques modaux, ces formules étant soumises au procès de finalisation transformationnelle propre aux réarrangements morphophonologiques et rythmiques de surface et inhérent aux compétences (quasiment apophatiques) du sage expert musicien.

Conclusion

Le *Révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī a pour objectif apparent une description érudite de dérivations complexes supposées régenter des relations quasi génétiques entre les modes formulaires de la tradition référentielle, les ramenant à une source unique *génotextuelle* : la note focale première *rāst*, en perspective structurale statique, et la ligne fondamentale du mode-fondement homonyme, en perspective processive dynamique. Cependant et chemin faisant, ce traité, comme son nom l'indique, révèle un autre ordre musical qui est celui des transformations grammaticales inhérentes à tout énoncé appartenant à cette langue transmodale. La procession intermodale phylogénique ainsi enseignée fournit *de facto* les clés heuristiques permettant de saisir une filiation ontogénique du phrasé modal, celle d'une sémanalyse modale qui met en exergue les structures mélodiques sous-jacentes d'un énoncé monodique s'inscrivant dans un mode donné, en même temps que les procès de leurs transformations grammaticales modales de l'arrière-plan vers l'avant-plan, en passant par le plan moyen, récapitulant synthétiquement la fabrication des suites terminales ou phrases réelles du *phénotexte*. En somme, c'est l'acception mythologique d'originelle, toute phylogénique qu'elle est, qui, lorsqu'elle est assignée à la structure processive du mode-source *rāst,* cède la place à l'acception analytique de fondamentale pour caractériser la structure mélodique profonde d'un mode donné et ouvre ainsi la voie à une décortication du phrasé réel et à la reconstitution d'un processus poïétique supposé maîtrisé par le « sage expert » ou locuteur-auditeur compétent de la langue transmodale du *Mašriq*.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2006, « Le legs musical noté par Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia* XIII1, 2006, Paris, p. 41-61.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA, p. 5-32.

AL-ḤIṢNĪ, ʻAbd a-l-Lāh al-Muṣawwir Muẓaffar bin al-Ḥusayn bin al-Muẓaffar al-Musīqī, *Al-kaššāf fī ʻilm al-mūsīqā* [Le révélateur de la science de la musique], copies conservées dans des bibliothèques allemandes (Berlin Staatsbibliothek, sous la cote Bs.We.1738 -cat. Berlin 5529/8-, f. 113-128, Gotha, sous la cote Arab 1350/8, f. 26b-47, et la cote Arab 1353/1, f. 1-8), britannique (John Rylands Library, sous la cote 790 (676), f. 1-6), et néerlandaise (Leiden Universiteits Bibliotheek, sous la cote Or.2779, f. 1b-7a), copies consultées à partir d'une édition critique non-publiée, établie par Anas Ghrab. Une copie incomplète de ce manuscrit se trouve à la bibliothèque Dār al-Kutub du Caire, sous la cote Mūsīqā Taymūr 13/2 (p. 40-64) et sous l'intitulé *Madḫal ʻilā ʻilm al-mūsīqā* [Introduction à la Science de la Musique.

Anonyme 32, *Risālah Fī ʻIlm Al-Mūsīqā,* Le Caire, Dār al-Kutub, cote Mūsīqā Taymūr 13/1, p. 1-36.

Anonyme, *Aš-šajara ḏāt al-akmām al-ḥāwiya li-'uṣūl al-anġām* [L'arbre aux calices renfermant les principes des modes], Londres, British Museum, cote Oriental 1535, f. 57b-76a.

A-Ṣ-ṢAYDĀWĪ, Šams a-d-Dīn, *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication] de Paris, BNF, cote Arabe 2480, f. 1-18.

BARBOT, Michel, 2005, « Calligraphie, arabesque et structures lexicales », *Revue des Sciences Sociales* (2005), n° 34, « Le rapport à l'image », p. 160-169.

BEDUSCHI, Luciane et MEEÙS, Nicolas, 2011, *Analyse schenkérienne*, nicolas.meeus.free.fr/Chapitre%201.pdf.

CHAILLEY, Jacques, 1959, « Essai sur les structures mélodiques », *Revue de Musicologie*, vol. 44e, No. 120e (Déc. 1959), Société Française de Musicologie, p. 139-175.

CLAIRE, Jean, 1962, « L´Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.

CLAIRE, Jean, 1975, « Les Répertoires liturgiques latins avant l´octoéchos. I. L´office férial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical],* Paris, Verdier.

HAGE, Louis, 1999, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes XXVII* (1999)*,* p. 143-163.

KRISTEVA, Julia, 1969, Semeiotiké : *recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

LOSSKY, Wladimir, 1944, *Essai sur la Théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, Aubier-Montaigne.

MEEÙS, Nicolas, 1992a, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 1992b, « Transitivité, rection, fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité », *Analyse musicale* 26 (février 1992), p. 26-29. Version revue (2008) : http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 2007, « Qualités systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen* n° 1 (2007), « Musicologie générale des traditions », p. 28-35.

MEEÙS, Nicolas, 2012a, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p 11-18.

MEEÙS, Nicolas, 2012b, *Heinrich Schenker,* http://heinrichschenker.wordpress.com/2012/03/11/glossaire/, (accédé le 05/05/2012).

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago.

PRUD'HOMME, Johanne et LÉGARÉ, Lyne, 2006, « La sémanalyse. L'engendrement de la formule », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/kristeva/semanalyse.asp.

SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

SCTRICK, Robert, 2012, « Récursivité, *linguistique* », *Encyclopædia Universalis* Cdrom.

SECHEHAYE, Charles-Albert, 1926, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion.

SHILOAH, Amnon, 1979, *The Theory of Music in Arabic Writings c. 900 - 1900.* Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA, München, G.Henle Verlag.

SHILOAH, Amnon, 2003, *The Theory of Music in Arabic Writings c. 900 - 1900.* Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X, München, G.Henle Verlag.

TRAN Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.

VELICU, Anca-Marina, 2005, « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, 12/2005, p. 41-64, http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07_Velicu_La-grammaire.pdf.

RTMMAM n° 7 (2013)

Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du *maqām*

Nicolas ROYER-ARTUSO*

Le texte qui suit me permettra de toucher à plusieurs aspects de ma recherche qui s'emboitent de façon naturelle depuis le tout début de mon entreprise d'apprentissage des musiques du *maqām*. C'est pourquoi il m'a semblé judicieux de présenter cela d'une manière biographique, et d'une manière aussi générale que possible, de manière à, plus loin, entrer dans les détails plus formels d'une possible analyse des faits présentés.

Il y a de cela déjà 17 ans, étudiant en composition, l'avide lecteur que je suis tombait sur le concept passe-partout de « quart de ton ». Intrigué, j'entrepris un parcours d'apprentissage des musiques du *maqām* pour tenter de m'approprier (entre autres) cette « chose » qui n'existait pas dans mon système (comme un linguiste intrigué par une catégorie de voyelles ou de consonnes, ou tout autre phénomène n'existant pas dans sa langue, ou intéressant par sa rareté) et ainsi de disposer de plus de matériaux pour d'éventuelles compositions futures (comme un écrivain qui s'approprierait des constructions, des objets n'existant pas dans sa langue de manière à faire évoluer les possibilités inscrites dans son système, de la même façon qu'une langue emprunte à une autre les mots qui décrivent des réalités non encore lexicalisées). Heureusement (ou non), je suis resté pris dans cet idiome musical, et il est devenu ma première langue musicale, si je peux m'exprimer ainsi.

Vivant dans des pays où l'on ne parle pas ma langue, je fus confronté aussi au fait d'apprendre des langues très différentes des miennes, étudiant l'arabe entre

* Musicien, linguiste et chercheur en sciences cognitives. L'auteur tient à remercier Fikret Karakaya pour son aide quant à la documentation utilisée et pour ses connaissances encyclopédiques relatives à la musique ottomane. Il tient à remercier Nidaa Abou Mrad pour certains détails techniques mais surtout pour avoir permis grâce à ses vastes connaissances un texte beaucoup plus précis et rigoureux dans son argumentation musicologique.

autres, à des sons qui m'étaient indifférenciables ou imprononçables (tout dépend de l'approche théorique que l'on soutient, nous y reviendrons). Les difficultés m'apparaissant au cours de mon apprentissage musical (ne pas entendre ces « quarts de ton » surtout, et par conséquent ne pas être en mesure de les jouer, sinon grossièrement en plaçant mon doigt entre les notes faisant partie de mon système) se révélaient être, en un certain sens, les mêmes que celles affrontées au cours de mon apprentissage des langues : certains phonèmes inexistants dans mon système étaient remplacés, sans que je ne m'en rende compte, par des phonèmes existant dans mon système, parce que je n'étais pas en mesure de les entendre, de les percevoir (longtemps, je n'ai pas aimé le maqam *Rāst*, l'homologuant à une gamme majeure très banale : si je fais autant de kilomètres pour apprendre quelque chose, j'aimerais bien que ce soit bien différent…).

D'un autre côté, ayant eu la chance d'étudier différentes traditions et écoles, j'ai développé très tôt un sentiment que ces musiques n'étaient pas des musiques *différentes*, mais plutôt des *dialectes* différents relativement à une *langue* commune. Bien sûr, j'ai aussi été dirigé en ce sens par des catégories toutes faites héritées de la science musicologique, surtout cette idée d'aire musicale ou de tradition *araboturque*. Le fait d'avoir grandi au Québec est sans doute un autre facteur important : constamment obligés de nous adapter aux façons de parler de nos interlocuteurs francophones sous peine d'incompréhension (partielle : on nous fait répéter, paraphraser sans cesse), mais d'être en mesure de le faire par le fait d'avoir été exposés à plusieurs dialectes très tôt du fait de la télévision, des films, d'un système scolaire qui regarde vers la France (la norme) pour décider ce qui est acceptable ou non dans nos propres façons de nous exprimer, etc., nous nous retrouvons dès l'enfance en maîtrise de plusieurs dialectes de la même langue[1]. En acceptant de changer quelques détails, nous possédons plus ou moins les mêmes règles, les mêmes grammaires et pouvons de ce fait communiquer ensemble, jouer ensemble le jeu qui s'appelle « parler le français ». Ce que l'on voit aussi dans l'histoire des musiques du *maqām* : les musiciens se déplaçaient d'une cour à l'autre, d'une ville à l'autre, phénomène qui continue encore, et étaient en mesure de jouer ensemble. Il me semble que ce n'est qu'histoire de temps et de pratique pour finalement attraper l'*accent*...

D'où à mon retour, après plus de trois années et demie de recherches sur le pourtour méditerranéen (Maroc, Espagne, Syrie, Turquie, Tunisie) avec des maîtres des traditions ottomane, alépine, égyptienne, iraquienne, du *Maalouf*, de la musique andalouse du Maroc, du flamenco, le début de mes études et de ma recherche académique ; ceci pour tenter de répondre à certaines questions sur 1) ce qu'est une tradition orale (et pour moi, le fait que, pour en parler, ne pas comprendre comment fonctionne la mémoire ne peut que nous entraîner vers une explication superficielle, d'où mon intérêt pour les sciences cognitives) et 2) ce qu'est un langage, ce qu'est un système partagé, ce qu'est un dialecte quand on parle de langue commune, etc. (d'où mon approfondissement des sciences linguistiques). La première partie de ces

[1] Il n'est pas clair d'autre part que ce phénomène ne soit décelable que pour les locuteurs d'un dialecte perçu comme marginal. Il semble (voir Bailey, 1973, entre autres) que ce phénomène soit très répandu, mais que des présupposés socio-politico-économiques nous empêchent de les percevoir.

recherches a abouti à mes discussions du concept d'hétérophonie (Royer-Artuso, 2012a). La partie qui traite de phénomènes musicaux qui ont des affinités avec certains phénomènes linguistiques est ce que je j'essaierai de présenter en partie dans les pages qui suivent.

Dès que l'on a dit que ces musiques du *maqām*, ces musiques du système araboturc sont des dialectes d'une langue musicale partagée, la question devient alors celle de rendre compte de certaines différences existantes qui soient assez superficielles pour qu'un musicien connaissant son dialecte musical soit en mesure de s'adapter au dialecte de l'autre. Je me propose de le faire, mais sans entrer dans une analyse de type sociolinguistique (ethnomusicologique) qui traiterait de faits externes à la langue et orienterait cette recherche plutôt sur les phénomènes montrant les interlocuteurs dans un processus de marquage de territoire, dans un processus d'affirmation de leur identité vis-à-vis de l'autre, ce dernier devenant en un certain sens spectateur de ce jeu identitaire. Il y a beaucoup à faire à ce sujet. Je préfère montrer mes interlocuteurs dans leur processus d'intercompréhension, dans le processus qui les mène à effectivement être en mesure de pouvoir jouer ensemble, car partageant une grammaire (je tiendrai dans la suite de ce texte pour présupposée cette idée de grammaire partagée). Ce qui me préoccupe ici c'est en quelque sorte la phonologie de ces dialectes quand ils entrent en contact, le fait d'être multidialectal, et le fait de l'emprunt de matériau musical et des transformations qui y sont opérées pour les rendre exécutables dans notre propre dialecte, quand ce matériau est adopté et ramené chez les nôtres. Mais auparavant, je dois situer le propos dans un contexte théorique en commençant par présenter les axes de recherche que je me propose d'exploiter.

1. Phonologie et contact linguistique

Quand on commence une description du système phonologique d'une langue, la première étape est de découvrir le système des phonèmes appartenant à cette langue, c'est-à-dire en faire l'inventaire. Ensuite nous pouvons en faire découler de nombreuses autres corrélations ou implications.

On pourrait croire que définir ce catalogue de phonèmes est une entreprise facile : il n'y a qu'à regarder les sons que l'on rencontre et en faire la liste… Malheureusement, ce n'est pas aussi simple. Les sons prennent des couleurs différentes en contexte, mais par certains types d'analyses, on sait que le phonème intenté est autre que celui effectivement perçu. Prenons deux exemples : 1) en turc, un *b* ne peut apparaître en fin de mot (contrainte phonotactique). Quand le mot *sahib* 'propriétaire' est non suffixé, il apparait comme *sahip*. C'est quand il est suffixé que nous découvrons sa forme sous-jacente de même qu'en découvrant que ce phénomène s'applique à tous les mots qui finissent avec un *b* ; la représentation profonde est donc *sahib* et pas *sahip*, la forme qu'on aurait cru devoir être ; 2) en français québécois la suite de sons *ti* n'est pas possible. Cette suite est remplacée par la suite *tsi*, phénomène qui est nommé *affrication.* Le phénomène se rencontre aussi bien pour les mots nouveaux que pour certaines phrases où un mot se terminant par *t* est suivi d'un mot commençant avec *i*. Donc quand on entend le mot /*tsiran*/ (*tyran*) c'est [*tiran*] qui est sous-jacent. C'est systématique et le locuteur ne s'en rend pas

compte : si on lui demande son intention préalable, il dira qu'il a bien prononcé la syllabe *ti*. Ce genre de phénomènes dont on découvre les lois et qui devient donc prédictible, nous renseigne sur le répertoire de phonèmes qui est en place et sur les règles qui régissent le système. Les formes découvertes relativement à certains contextes sont ce que l'on appelle les *allophones* de ce phonème relativement à un contexte donné. C'est la différence entre une analyse *phonétique* (où on rencontre continuellement de la variation) et une analyse *phonologique* (où la variation rencontrée est ramenée au système de sons significatifs du système). Les phénomènes qui sont découverts en surface (phonétiques), au moment de la parole, sont réanalysés relativement au système (phonologique) non observable directement, mais postulé en profondeur. Ce phénomène que je viens de décrire, le phénomène *allophonique*, est de la plus grande importance pour ce qui suivra. Il est en effet à la base de la réflexion que je propose ici.

Quand on touche au domaine des dialectes, l'idée généralement partagée par les linguistes est celle-ci : au niveau des représentations lexicales, les locuteurs de divers dialectes ne sont pas différents. C'est au niveau du répertoire de phonèmes et au niveau des règles contextuelles qu'il y a différence. Certains dialectes peuvent par exemple posséder plus ou moins de phonèmes que d'autres (par la méthode d'analyse en paires minimales on découvre que certains sons rencontrés sont porteurs de différences dans un dialecte alors qu'elles ne le sont pas dans d'autres). De même, certains dialectes peuvent posséder des règles n'existant pas dans d'autres. C'est ce qui créera ce phénomène qui est communément appelé *accent* (en linguistique le terme n'est pas vraiment utilisé, puisque très connoté. On parle plutôt de variation régionale). D'une grammaire commune, de représentations lexicales communes, une variation de locuteur à locuteur apparait en raison des phonèmes et des règles phonologiques particulières au dialecte de sa région, de sa classe, etc.

Quand un locuteur acquiert une langue seconde, un autre dialecte ou quand une langue emprunte à une langue étrangère certains mots, les phénomènes phonologiques que l'on voit apparaître sont souvent causés par ceux de la langue première (voir entre autres Singh 1991, Van Coetsem, 1988, Weinreich, 1953, Thomason, Kaufman, 1988). Les sons de cette dernière sont utilisés ainsi que les règles qui régissent l'agencement des sons dans cette langue de manière à être en mesure d'assimiler les formes étrangères, de manière à les rendre conformes aux règles du système phonologique qui y est en vigueur[2].

Quand on utilise ces notions dans le domaine de la musique, cela revient à découvrir le système (répertoire ou « échelle générale ») de sons pertinents pour être en mesure de jouer une musique particulière[3]. Bien sûr, comme dans le cas de la phonologie d'une langue, de la variation se rencontre : une note peut être jugée « fausse » sur un instrument accordé selon un système (par exemple un tempéra-

[2] Le cas du bi ou multilinguisme est plus compliqué. Dans ce cas le locuteur est en possession de plus d'un système phonologique. Quand il placera un mot d'une langue dans l'autre, phénomène communément appelé *code-switching* il aura le choix ou de *nativiser* ce mot, en lui appliquant les règles phonologiques de la langue-contexte, ou il aura le choix de garder le mot comme tel, lui faisant garder sa couleur étrangère. Le cas des bi et multilingues musicaux nous occupera plus tard.

[3] Les notions de phonologie musicale et de perception catégorielle de la fréquence sont systématiquement discutées par John Sloboda (1985, p. 40-47).

ment) différent, un instrument peut être mal accordé, des petites nuances d'intonation peuvent se produire, voulues par le musicien, etc. Mais le système de référence est un système fini de sons pouvant être combinés de manière à créer des entités plus grandes (des mélodies, des phrases musicales, des motifs, etc.). En musique classique occidentale par exemple, le système des phonèmes est un système fini de 12 notes que l'on combine entre elles. Même si l'on ne joue pas juste (et la question de la justesse, du tempérament est en elle-même une question compliquée et socio-historique), il est en général toujours possible de savoir quelle était la note intentée. Le contexte que procure la théorie tonale harmonique en même temps qu'une habituation résultant de l'exposition à une culture musicale donnée, est aussi disponible pour donner sens à ce qui est produit et permet aux erreurs ou à la variation de passer comme tels[4].

Quand on tente ensuite de parler de dialectologie musicale (pour la phonologie), il faut être en mesure de pouvoir décrire un système de sons 1) qui doivent avoir le même rôle dans le système phonologique de la langue musicale, mais 2) qui puissent acoustiquement présenter des différences d'un dialecte à l'autre. Si l'on reprend l'exemple de la musique classique occidentale : il est bien connu que le tempérament variait d'une cour à l'autre, d'une ville à l'autre pendant la période baroque (Cyr, 2003, ch. 4, par exemple). La musique qui était composée dans une cour pouvait par contre sans problème être jouée ailleurs sans que l'on ressente le besoin de réaccorder le clavecin en fonction de la provenance de la musique. Relativement au système mélodico-harmonique il ne s'agissait pas de différences significatives.

La question qui m'occupe ici est donc celle de la rencontre de systèmes phonologiques différents, c'est-à-dire la question du contact musical 1) quand ces systèmes sont très différents (les exemples à mon propre sujet indiquent déjà la direction qui sera prise) ou surtout 2) quand ces systèmes ne le sont pas beaucoup (pas suffisamment pour que les locuteurs ne puissent se comprendre et/ou que cette compréhension ne puisse se faire au niveau de la grammaire, c'est-à-dire théoriquement), et qu'un accommodement minimal est nécessaire. La question du comment de cet accommodement nous occupera ici. Les pistes de lecture de ces phénomènes empruntent à la recherche faite dans les domaines 1) du contact linguistique ; 2) de l'apprentissage de langue seconde ; 3) de la créolisation et pidginisation ; 4) de l'emprunt ; 5) de la dialectologie structuraliste et 6) du bi ou multilinguisme.

2. Percevoir en fonction du connu

Le premier point sur lequel il faut insister est le suivant : ce à quoi on est confronté directement est toujours une *forme de surface*, ce qui revient à dire que le système phonologique de l'autre ne nous est pas donné d'avance. C'est par une tranquille habituation, acculturation que le système phonologique de l'autre peut être appréhendé. Même dans le cas où la grammaire de l'autre nous est connue, comme

[4] Distinguer une mauvaise intonation n'est pas donné à tous : il faut que la note dépasse un certain seuil de différence pour que beaucoup d'auditeurs distinguent la fausse note. Il faut aussi noter qu'une note n'est pas fausse en elle-même, mais fausse en contexte mélodique et/ou harmonique.

quand il s'agit de dialectes plus ou moins proches, la connaissance du système n'est en général pas suffisante pour nous permettre de nous approprier directement les formes utilisées par l'autre : c'est ce qui donne ce que l'on appelle généralement *accent* ou *accent régional*. Avant qu'il ait acquis la compétence nécessaire, c'est-à-dire les connaissances (pas toujours verbalisables, conscientes) du système en cours d'apprentissage, on reconnaîtra immédiatement la provenance du locuteur par certains traits, réflexes qui sont les résultats du système qu'il a maîtrisé (acquis) (certains traits ne disparaissent jamais, ou très difficilement)[5].

On voit une illustration de ce phénomène dans les caricatures qui sont faites d'accents de certains groupes de locuteurs quand ils parlent une autre langue. Par exemple : 1) le système vocalique de l'arabe possédant 3 voyelles, quand les arabophones apprennent le français tardivement (langue qui possède beaucoup plus de voyelles), ils ne perçoivent ou ne peuvent prononcer « correctement » les voyelles du français. Celles-ci sont systématiquement remplacées par ces 3 voyelles disponibles ; 2) les francophones ne possédant pas le son représenté orthographiquement pas *th* en anglais, le remplacent par *z*. Dans ces deux cas, les locuteurs disent ne pas entendre de différence. Les humoristes, les imitateurs emploient très souvent ce genre de phénomènes quand ils imitent le parler des non-natifs. L'idée d'*imitation* est bien entendue très importante ici : on imite en fait comme on *peut*…

Ce qui nous intéresse donc ici premièrement, avant même d'entrer dans les détails de la mise en pratique (le volet *production*) des connaissances apprises, est le fait de la perception de structures autres. Ce qui est perçu est ramené à notre propre système phonologique (Calabrese et Wetzels, 2009, Calabrese, 2009, pour des détails sur la recherche). C'est un phénomène que l'on peut ramener à un problème cognitif relatif à la catégorisation : un phénomène sonore est catégorisé en fonction de nos connaissances préalables. Notre système phonologique biaise en quelque sorte la perception, de manière à faire entrer le stimulus perçu dans une catégorie que nous possédons, ou encore : dans la catégorie que nous possédons qui soit la plus proche de ce que nous tentons de catégoriser.

On peut illustrer cela avec une image (qui est plus qu'une image comme nous le verrons). En tant que musicien européen, mon système de sons m'est donné plus ou moins relativement aux notes disponibles qui se trouvent sur le clavier d'un piano. Quand j'essaie de jouer une mélodie propre à un *maqām* donné, dont l'échelle est

[5] En linguistique, certaines écoles très écoutées proposent que le langage est une faculté innée que chaque être humain normalement constitué est en mesure de développer si les conditions sont adéquates (s'il n'est pas séquestré, etc.). Cette faculté lui permet d'apprendre la ou les langues qui se parlent autour de lui avec une rapidité inouïe, ce qui fait croire qu'il ne s'agit pas d'un apprentissage comme les autres, par essai et erreur, par correction, etc. L'être humain posséderait des dispositions, des clés innées lui permettant de construire une grammaire (je simplifie énormément bien sur). D'un autre côté, ces écoles ne peuvent mettre de côté le fait que certains processus biologiques et cognitifs comme les phénomènes de type attentionnel, auditif, moteur, mémoriel ont un rôle à jouer dans certains phénomènes que l'on observe. Ce que je dis ici des liens entre la musique et le langage est donc compatible avec différents courants de recherche, qu'ils soient innéistes ou non. Les processus que je décris ont beaucoup plus à voir avec ce qui relève du domaine de la perception et des filtres cognitifs qu'avec l'apprentissage d'une grammaire en tant que tel, le domaine de la phonologie d'une langue seconde étant appréhendée par le biais de la phonologie d'une langue maternelle. La perception catégorielle est d'ailleurs l'apanage d'espèces autres que l'être humain (par exemple Boysson-Bardies, 1999 pour une bonne introduction aux problèmes de l'acquisition et aux thèses de type innéiste).

de type *zalzalien*[6], comment entendrai-je (catégoriserai-je) une note *zalzalienne* placée à une un intervalle de tierce *neutre* ou *moyenne* (intermédiaire entre tierce mineure et tierce majeure, donc composée d'un ton et de trois-quarts de ton) par rapport à la tonique (ou finale modale) et donc, par conséquent, comment la jouerai-je sur mon clavier ? Deux possibilités me sont données : 1) je considère cette gamme comme une « gamme majeure » (occidentale), dont la tierce majeure fondamentale (de même que celle qui est placée sur la dominante) serait « resserrée » (cette description est en elle-même ethnocentrique et donne de ce fait un exemple du phénomène que nous décrivons dans cet article : je ramène l'inconnu au connu), donc j'assimile cette tierce à une variante « courte » de tierce majeure, ou 2) je considère cette gamme comme « mineure » en assimilant cette tierce à une variante « longue » de la tierce mineure. Il faut noter que ce processus est inconscient et illustre un biais propre à notre connaissance phonologique. C'est en fait à ce phénomène que j'ai fait référence dans la première partie en écrivant que longtemps je n'ai pas aimé le maqam *Rāst* parce qu'il me faisait penser à une gamme majeure très banale. Il y a bien sûr des données acoustiques qui favorisent ce choix : la tierce majeure dite « naturelle », « juste » ou « stricte », autrement dit celle de la série harmonique (dotée du rapport fréquentiel 5/4) est plus courte (182 cents) que la tierce du tempérament égal (celle du piano) et donc plus proche de l'idée (qu'un musicien occidental peut se faire) de tierce neutre ou moyenne. Peut-être d'autres considérations culturellement partagées peuvent-elles pencher en ce sens, comme la convention sémantique musicale usuelle faisant que le mineur connote la tristesse et que le majeur connote la joie. Le *maqām Rast* n'étant pas associé traditionnellement à un éthos triste -mais connotant généralement rectitude, majesté, sérénité etc.-, il est plus aisé d'assimiler son échelle à celle du mode majeur qu'à celle du mode mineur occidental.

Commençant mon apprentissage des musiques du *maqām* au Maroc, je tentais d'imiter la musique populaire marocaine, le *chaabi*, et, comme tout imitateur qui ne connaît pas le système qu'il imite, le faisais d'une manière très superficielle, presque une parodie. Le mode *Ṣabā* auquel je m'intéressais se prête à une lecture/écoute « occidentale » ambivalente du point de vue de l'assimilation « phonologique ». En fait, son tricorde de base, caractéristique de la famille modale *Bayyātī*, se compose de la succession intervallique zalzalienne *dūkāh* (*ré*) - seconde moyenne - *sīkāh* (mi^{db})[7] - seconde moyenne - *jahārkāh* (*fa*), mais le phénomène d'attraction fait en sorte que dans certaines traditions modales[8] le degré zalzalien mi^{db} se rapproche tantôt du *fa*, lorsque le mouvement mélodique est ascendant, et tantôt du *ré* lorsque le mouvement mélodique est descendant. Cela m'a incité à utiliser la seconde majeure *ré – mi* bécarre en montant vers la teneur et la seconde mineure mi^{b} *–ré* en descendant vers la finale. Ici, il faut le rappeler, c'est ma perception qui était en cause : je ne pouvais pas encore distinguer (entendre) ces sons

[6] Une échelle est dite *zalzalienne* lorsqu'elle agence des secondes majeures (un ton, soit environ 200 cents) et des secondes moyennes (trois quarts de ton, soit environ 150 cents) (Abou Mrad, 2005a).

[7] Il s'agit du symbole du *mi* demi-bémol.

[8] Selon le modèle théorique relatif au premier mode de la musique ecclésiastique byzantine, proche de la famille *Bayātī*, le degré II = *Bou* subit la double attraction des degrés I = *Πα* et III = *Γα* (Giannelos, 1996).

inconnus. Ce souvenir anecdotique peut faire sourire, et pourrait en rester là au niveau de la simple anecdote, ne faisant qu'exemplifier un moyen que je me serais donné dans ma démarche d'apprentissage pour en arriver tranquillement à m'approprier ces connaissances pour moi encore exotiques. Le fait est que nous retrouvons ce phénomène exemplifié dans plusieurs musiques qui autrefois ont partagé cette grammaire avec les musiques du *maqām*[9].

Le *rembetiko* est une musique de Grèce qui est apparue lors de l'échange des populations entre la Turquie et la Grèce après la dissolution de l'Empire Ottoman. Ces musiciens « grecs » jouaient une musique de taverne des grandes villes de l'ouest de l'actuelle Turquie à la manière des autres musiciens de ces villes, c'est-à-dire avec un style et une intonation d'Izmir et d'Istanbul. Ils étaient en général à l'aise aussi dans le répertoire ottoman. Tranquillement, avec l'apparition des accordéons, des guitares, des bouzoukis, des pianos, etc., dans cette musique, le répertoire phonologique est devenu celui d'une musique occidentale, c'est-à-dire un système de 12 phonèmes. Par contre, toutes les mélodies qui originellement se jouaient dans les modes de la famille *Bayātī* (pour les Ottomans, c'est plutôt le maqam *Ushaq* qui est considéré comme chef de famille), se retrouvent à être jouées de la même manière que j'ai décrite pour mes adaptations naïves du *chaabi* marocain (seconde majeure en montant, seconde mineure en descendant). La même chose se retrouve en musique folklorique bulgare, à ceci près que la plupart de leurs instruments étant beaucoup plus flexibles quant à l'intonation, ceci leur permet de contourner le problème en utilisant parfois la possibilité non catégorisable phonologiquement du *glissando*.

Le cas de ces musiques est très intéressant pour ce que je tente de montrer ici. Ces musiques montrent dans leur système mélodique une grande influence des musiques ottomanes. On peut sans difficulté voir quel est le *maqām* sous-jacent, même si le système phonologique diffère énormément du système-source. Tous les *maqāms* utilisés en musique ottomane trouvent une contrepartie dans ces musiques, mais certaines réadaptations ont eu lieu qui rendent ce système praticable avec un système phonologique moins étendu.

Si on regarde ces musiques d'un point de vue synchronique, c'est-à-dire sans regarder leur histoire, on sent clairement que l'on peut classer ces musiques avec les musiques de l'aire du *maqām*. Seul le répertoire phonologique a changé. Typologiquement, il s'agit du même type de musique. Seul le *module* phonologique a changé : il s'agit donc de langues mixtes[10].

[9] En fait le phénomène que je décris ici peut aussi faire passer les traditions acculturées pour des musiques de *maqām* qui auraient perdu certains allophones, qui auraient réaligné leur connaissance du *maqām* en fonction d'un système phonologique moins souple. Ces phénomènes sont à l'intersection de phénomènes perceptifs orientés par le système phonologique et de phénomènes relatifs à la production. Ils me permettent de passer d'un chapitre à l'autre de façon naturelle, ce qui reflète la difficulté qu'il y a bien souvent à rendre compte des causes quand les phénomènes étudiés s'entrecoupent de manière si étroite. Je ne me prononcerai donc pas sur leur causalité, car je ne suis pas certain d'être en mesure de le faire.

[10] La linguistique depuis longtemps analyse les faits linguistiques en tentant de voir à quel *module* attribuer tel ou tel phénomène. Ceci a changé depuis l'apparition de modèles de type connexionniste, mais le raisonnement est même dans ce cas très proche du raisonnement de type modulaire, car on parle encore de phénomènes phonologiques, morphologiques, etc. : des inputs linguistiques passent de module en module et se transforment en fonction des « algorithmes » propres aux modules en place. On distingue donc un module

3. Produire de la différence

Jusqu'à présent il était question de la perception (au niveau esthésique) de structures de surface d'une langue seconde et de l'influence du système phonologique dans la catégorisation des sons ne faisant pas partie de notre répertoire. Les sons différents ne sont pas perçus comme tels mais amalgamés à des sons faisant partie du système en place. Maintenant, quand on passe au niveau (poïétique) de la production, plusieurs phénomènes intéressants se produisent.

Il y a trois possibilités il me semble pour contrôler la qualité des sons inconnus quand on les produit : 1) un feedback extérieur, par exemple les corrections du professeur ou des musiciens avec qui on joue ; 2) un auto-feedback qui est la comparaison entre une image sonore (un modèle) et la production sonore (avec tous les problèmes que posent les biais perceptifs relatifs à notre système phonologique) et 3) un feedback de type sensori-moteur et/ou visuel, qui utilise des sens non directement impliqués dans la production de matériau sonore, par exemple quand on regarde l'endroit où le doigt est posé quand le professeur nous montre où se trouve la note inconnue, quand plus tard, à force de jouer cette note, cet endroit sur le manche est proprioceptivement mémorisé, etc. Peu à peu, à force de correction, le doigt se trouve à la bonne place, l'image sonore devient plus claire et est mémorisé comme telle[11].

Certains instruments ne présentent pas ces problèmes : il est possible d'aborder les musiques du *maqām* sur des instruments qui nous donnent directement les notes disponibles dans cette musique. Les instruments frettés d'une tradition du *maqām* sont dans ce cas, ainsi que le *qānūn* dans sa forme actuelle. Souvent par contre les musiciens qui jouent des instruments où il faut découvrir les notes par soi-même (à sons continus non frettés) ne sont pas satisfaits de l'intonation qu'ils découvrent sur ces instruments à sons discrets et fixes, trouvant en général qu'il y manque certains sons nécessaires. Les musiciens qui ont commencé sur des instruments à sons (et système d'accord) fixes, d'un autre côté, ne sont pas toujours en mesure d'entendre les nuances qui existent en fait chez les autres instrumentistes. Quand ils devront chanter une mélodie sans l'accompagnement de leur instrument, bien souvent cette mélodie aura les couleurs intonatives de leur instrument : à force d'avoir produit des mélodies d'une certaine manière, l'image sonore s'est cristallisée de cette façon dans leur mémoire et est devenue référence pour les productions futures. Les claviers électroniques « orientaux » (c'est-à-dire dotés de « quarts de tons ») sont en train d'avoir le même effet en imposant d'une certaine manière une intonation

phonologique, morphologique, syntaxique, etc. Le cas des langues mixtes est intéressant car on ne sait jamais trop quoi en faire. C'est à ce moment qu'apparaissent les notions de créolisation, pidginisation, *nivellement*, etc., des cas qui reçoivent difficilement une catégorisation typologique, et sont en général de ce fait considérés comme des cas *déviants* par les linguistes travaillant avec les notions de la linguistique traditionnelle.

[11] La question de savoir si le fait de ne pas percevoir certains sons de la parole est dû aux contraintes imposées par le système phonologique sur le système perceptif n'est pas entièrement tranchée. Certains disent qu'on entend beaucoup plus que ce que notre système phonologique est en mesure de produire, mais que c'est au niveau moteur qu'est attrapée la couleur accentuelle et même que c'est le fait de ne pouvoir produire une séquence sonore qui nous empêcherait d'être en mesure de l'entendre (voir à ce sujet les discussion de Liberman et Mattingly, 1985). Cette section sur le versant production du problème est en fait une tentative de prendre cette perspective théorique et d'en tirer des exemples qui puissent présenter certaines similitudes.

unique à tous les membres de la communauté musicale arabe (et turque, les claviers étant les mêmes, souvent fabriqués en Asie pour les « Orientaux»). Les claviéristes ne pouvant transformer leur intonation, ils deviennent référence pour les musiciens qui jouent avec eux. Ici, clairement, les limites que l'on trouve en production influent et imposent en quelque sorte un système phonologico-phonétique aux musiciens d'une culture musicale donnée.

Le système théorique peut aussi servir aux mêmes fins. Scott Markus (1993) a très bien décrit le rôle que tient le système théorique actuel de la musique arabe relativement aux résultats, tant au niveau de la production qu'au niveau de la perception des différences d'intonation que l'on trouve d'école à école et même à l'intérieur d'une même école ou tradition musicale. Pour certains musiciens, le découpage de l'octave en 24 intervalles de « quarts de ton » égaux correspond bien à la pratique, et dans leur jeu, ils tenteront d'employer ce système de manière systématique. Pour d'autres, le système est juste théoriquement, mais ils considèrent que les allophones de tradition à tradition ne sont pas les mêmes, et il faut abaisser un peu certaines notes en fonction de l'endroit où on se trouve (l'idée que la note *sīkāh* baisserait progressivement d'une tradition à l'autre si l'on part de la Turquie vers l'Égypte est acceptée par ces musiciens). Ce groupe représente dans le contexte de cet article la position de la dialectologie normative, qui dit que ces systèmes musicaux présentent la même phonologie, mais qu'au niveau phonétique les réalisations divergent un peu. Le troisième groupe par contre pense que ce système de description n'est pas suffisant et ne rend pas compte des subtilités de chaque tradition. Ainsi le maître syro-égyptien du violon Sami Chawa (1889-1965), écrivait-il (1946) qu'il manquait au moins cinq notes à ce système de partage de l'octave en 25 degrés et 24 intervalles[12], c'est-à-dire que le répertoire de sons pertinents se devait d'être élargi pour rendre compte des faits. Le système théorique peut donc influer sur la production des musiciens : ils jouent en général en accord avec ce qu'ils proposent théoriquement.

Les derniers exemples donnés décrivent une situation où il n'est plus seulement question de langue première et de langue seconde. Les phénomènes qui sont décrits sont tous dus à l'influence 1) ou d'une grammaire commune et de phonologies différentes ; 2) ou d'une grammaire commune et de phonologies communes mais où les règles produisant de l'allophonie ont des résultats différents d'une tradition à l'autre[13] ; 3) ou de bi ou multilinguisme (bi ou multi-dialectisme). Les frontières

[12] J'ai moi-même été formé par des maitres de cette école. Mohammad Qadri Dallal, pour le répertoire alépin m'enseigna un système où la note *sīkāh* avait au moins trois réalisations distinctes en fonction du *maqām* dans lequel on la trouvait et je ne pense pas que dans les cas présentés on aurait pu parler seulement de phénomène allophonique. La note jouée changeait le sens de la phrase, faisant passer d'un *maqām* à l'autre par le seul fait de l'abaisser ou de la monter. Ali Sriti disait aussi la même chose pour la musique égyptienne. C'est un peu le test des paires minimales, mentionné plus haut, qui nous donne en fait la clé pour décider si un son donné n'est en fait qu'un allophone d'un phonème donné (si il n'y a pas changement de sens) ou si ce son est la réalisation en surface d'un autre phonème (s'il y a changement de sens).

[13] « Les grands *saz* ruraux ne disposent que des frettes nécessaires à un répertoire local, et non sans accordage « microtonal » pour les degrés instables (MI et SI), sauf qu'ils comporteront une seule frette là où les *saz* des villes en proposent deux, ou même trois. La place de cette frette servira souvent de marqueur territorial : à l'ouest, ce MI est plus haut qu'à l'est du pays, par exemple, mais toujours plus bas que notre MI naturel : combien de fois, me présentant dans cette région [celle des *yayla* du Taurus occidental, au sud-ouest de la Turquie, non loin de la Méditerranée] avec un *saz* qui avait été fretté par un luthier originaire de l'est du pays,

entre ces explications, il faut le mentionner, ne sont pas si faciles à départager : les causes peuvent être multiples dans certains cas, et il vaut mieux expliquer les différences par des études de cas.

4. Emprunter du semblable

Je traiterai ici du cas de l'emprunt de matériau musical d'une tradition à l'autre. Il s'agit maintenant de voir concrètement comment s'applique dans les faits les processus décrits plus haut quand les traditions sont très proches. En linguistique on traite souvent, au niveau de l'analyse et de l'explication des faits, de la différence qui existe entre *faits internes* au système et *faits externes* au système. L'analyse des données peut se faire en ne regardant que le système en tant qu'entité, et on essaiera de découvrir les règles qui animent ce système. Les analyses qui sont faites avec la méthode des paires minimales décrite plus haut sont de ce type. Mais on peut aussi analyser un système en regardant ce que nous montrent les évidences externes. Un des domaines de recherche où on trouve le plus de données est celui de l'acquisition de langue seconde. La méthode est ici plus ou moins la suivante : face à un système différent, un locuteur éprouvera certaines difficultés en raison du système qui est le sien (difficultés perceptives, motrices, etc.). Ces difficultés nous renseignent également sur le système du locuteur en nous montrant ce qui y existe et ce qui n'y existe pas.

Je commencerai avec l'exemple de pièces instrumentales ottomanes, de formes *beshrev* et *saz samai*, qui ont été adaptées par des musiciens arabes à l'usage stylistique interprétatif traditionnel arabe du *Mašriq* depuis la fin du XIX[e] siècle (Lagrange, 1996, Abou Mrad, 2005b). Mes références sont les enregistrements 78 tours[14], de même que les professeurs, les musiciens avec qui j'ai joué, ainsi que, pour les versions « arabes », les livres de partitions arabes[15] et les partitions ottomanes[16] pour leur version source[17].

La première constatation est que les musiciens accommodent les mélodies ottomanes en transformant l'intonation originelle de façon à ce qu'elle corresponde à leur propre système d'intonation. Ils sont en général aidés par la connaissance du *maqām* dans lequel la pièce a été composée et par le fait que leur grammaire modale traditionnelle est très semblable à la grammaire ottomane. Certains *maqāms*, par contre, plus spécifiques à l'aire ottomane ont tendance à différer d'un musicien à l'autre (je pense aux *maqāms Hijazkar et Kurdilihijazkar* par exemple), et ce, il

ai-je dû déplacer légèrement la frette du MI neutre, sur l'injonction des musiciens locaux ! » (Cler, 2011, p. 217-218).

[14] Des enregistrements de référence du début de l'ère radiophonique sont compilés en CD dans les anthologies éditées par Frédéric Lagrange en 1991 et 1999.

[15] Ces transcriptions de *bašārif* et *samā'iyyāt* -réalisées à partir de la tradition orale et devenues des partitions prescriptives pour la transmission soutenue par le support écrit- se trouvent dans divers recueils édités, dont le plus connu est celui en plusieurs volumes réalisé en Syrie par ʿAbd a-r-Raḥmān al-Jabaqjī (voir http://www.classicalarabicmusic.com/Classical%20Music%20Notations.htm). Certains conservatoires (Alep, Damas) et instituts (Université Antonine) mettent des partitions de ce type à la disposition de leurs étudiants.

[16] Les *sazende*, manuscrits écrits à la main, qui se trouvent chez les musiciens collectionneurs. Voir aussi les livres de la Télévision et Radio Turques.

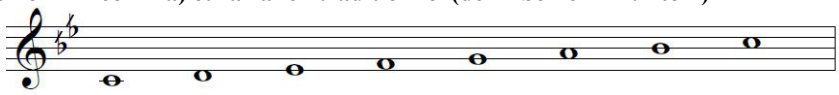
[17] Quoique cette idée de version source soit difficile à accepter si l'on tient compte du phénomène hétérophonique (Royer-Artuso, 2012).

me semble, en fonction du processus d'apprentissage : pour certains, qui ont appris plutôt à l'aide de partitions, il y aura *nativisation* complète de la mélodie, la théorie apprise influençant la pratique. Pour ceux qui ont appris à l'écoute, cela dépendra de leur oreille et de leur accoutumance. Certains n'entendront pas les différences d'intonation tandis que d'autres imiteront à l'identique.

Par contre, les détails de surface inhérents à la divergence d'intonation entre les traditions ottomane et arabe posent de réels problèmes. Ces divergences concernent surtout le positionnement des notes *sīkāh* et *awj,* au sein de l'échelle-type (celle du mode *Rāst*) de ces traditions : *rāst (do), dūkāh (ré), sīkāh* (*mi*^{db})*, jahārkāh (fa), nawā (sol), ḥusaynī (la),'awj (si*^{db}*).* Ainsi l'intonation de ces deux degrés est-elle bien plus haute dans le système turc moderne qu'elle ne l'est dans son homologue traditionnel arabe (du *Mašriq*) et persan. Rappelons que les musiciens arabes envisagent les intervalles *rāst-sīkāh* et *nawā-'awj* comme des tierces moyennes (fluctuant autour de 350 cents), le signe demi-bémol signifiant pour ces musiciens un abaissement d'un « quart de ton » pour les notes *mi* et *si*. La théorie musicale turque moderne[18], en revanche et contrairement à la théorie (et la pratique) ottomane traditionnelle ancienne[19], définit ces mêmes intervalles comme des tierces majeures « naturelles », fluctuant autour de 380 cents, le signe demi-bémol signifiant dans ce contexte un abaissement d'un « comma » de la note altérée et l'échelle-type (originairement zalzalienne) étant assimilée à une gamme diatonique « syntone ou naturelle ». Ce qui donne souvent lieu dans les interprétations arabes à des ajustements se situant en porte-à-faux par rapport au système turc moderne.

Dans une composition ottomane en *maqām Rāst* (exemple 1) une modulation vers la couleur modale *Zirgüleli Suzinak* (exemple 2) (de même que le retour vers le mode de base) se fait de façon naturelle, par bémolisation des seuls degrés *dūkāh (ré)* et *ḥusaynī (la)*, sachant que les degrés *sīkāh* (*mi*^{db}) et *'awj (si*^{db}*)* sont inchangés dans leur intonation haute, procédant de l'échelle diatonique dite « naturelle ».

Exemple 1 : échelle du *maqām Rāst*[20] en contextes turc moderne (demi-bémol = -1 comma) et zalzalien traditionnel (demi-bémol = -1/4 ton)

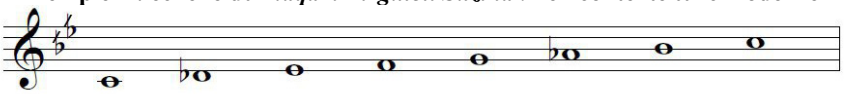


[18] Celle notamment d'un Raouf Yaqatā Bey (1921 : 2949-2950) qui affirme que l'échelle (diatonique) « naturelle » est « l'échelle fondamentale de l'Orient ».

[19] Jusqu'au XVIII^{e} siècle, les traditions arabe, persane et ottomane ont partagé le même système d'intonation pour leurs échelles modales. Le système d'intonation ottoman a cependant connu un démarcage par rapport à son homologue arabo-persan à partir de la fin du XVIII^{e} siècle, avec une ascension progressive des degrés *zalzaliens* vers un positionnement de type tierce majeure stricte, en vertu d'un démarcage ottoman moderniste, marqué notamment par l'adoption par des ensembles ottomans d'instruments occidentaux à sons discrétisés relevant de l'échelle diatonique (Fikret Karakaya, com. pers., 2012, During, 1994, p. 194 et Abou Mrad, 2005a).

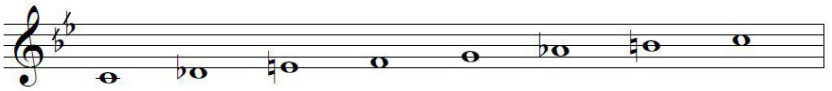
[20] Cet article adopte l'orthographe turque quand il s'agit d'exemples qui concernent certains faits propres à la musique ottomane, et son homologue arabe de façon générique pour les exemples qui touchent à des phénomènes propres aux pays de langue arabe. De même en est-il pour l'emploi de la forme *maqām* (*makam* en turc) et la transposition des mélodies selon le système en vogue dans les pays arabes (*rāst* = do).

Exemple 2 : échelle du *maqām Zirgüleli Suzinak*[21] en contexte turc moderne



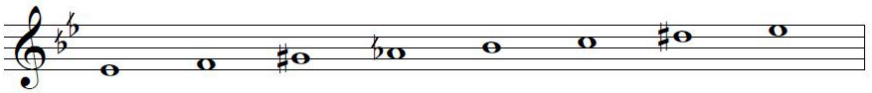
Le problème apparaît en contexte traditionnel à système zalzalien arabe (et même turc populaire) plaçant les degrés *sīkāh* (*mi*^{db}) et *'awj* (*si*^{db}) plus bas en mode *Rāst*, ce qui nécessite de les altérer à la hausse, soit en position bécarre, dans la couleur modale *Zirgüleli Suzinak*. Ainsi la modulation de *Rāst* vers *Zirgüleli Suzinak* apparaît-elle comme bien plus brusque dans une interprétation zalzalienne traditionnelle -arabe ou turque populaire- (exemple 3) que dans l'original turc modrne, ce qui est contraire à l'esthétique ottomane.

Exemple 3 : échelle du *maqām Zirgüleli Suzinak,* en contexte zalzalien

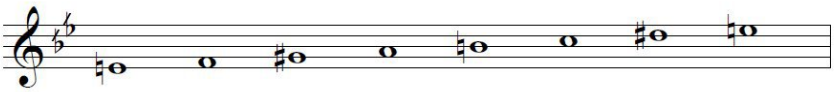


De la même manière, une modulation très commune est de passer de *Rāst* (exemple 1) à *Evcara* (exemple 4). Encore une fois, en musique turque classique ce passage ne pose pas de problème. Mais si *mi*^{db} est gardé comme tel en Égypte, par exemple, on se retrouve devant un *maqām* qui ne fait pas vraiment sens. De plus, c'est la forme de surface qui joue ici le plus grand rôle et dans la pratique, ce type de modulation est rendu comme décrit dans l'exemple 5. Le problème reste alors encore celui du retour vers le *maqām* de départ.

Exemple 4 : échelle du *maqām Evcara,* en contexte turc moderne



Exemple 5 : échelle du *maqām Evcara,* en contexte zalzalien



Une autre problématique concerne l'échelle modale du *maqām Hüzzam.* Cette échelle est théoriquement présentée comme le résultat de l'agencement des tétracordes *Segah* et *Hicaz* transposé sur *nawā* (*sol*). Or, ces tétracordes se composent en positions usuelles comme suit : 1) *Segah* : *sīkāh* (*mi*^{db}) – *jahārkāh* (*fa*) - *nawā* (*sol*) ; 2) *Hicaz*[22] : *dūkāh* (*ré*) - *sīkāh* (*mi*^{db}) - *jahārkāh* (*fa*) - *nawā* (*sol*), devenant après transposition sur *nawā* : *nawā* (*sol*) –*ḥišār* (*la*^{b}) – *māhūr* (*si bécarre*) - *kardān* (*do*). Mais les transcriptions usuelles turques de cette échelle composée donnent lieu à une succession de degrés -*sīkāh* (*mi*^{db}) – *jahārkāh* (*fa*) - *nawā* (*sol*) - *ḥišār*

[21] Les musiciens arabes décriront cela comme *Hijāzkār*.

[22] Le tétracorde ottoman *Hicaz* comporte théoriquement une seconde « large » qui se situe entre *dūkāh* (*ré*) et *sīkāh* (*mi*^{db}), qui tranche avec la seconde (réellement) mineure qui sépare les degrés *dūkāh* (*ré*) et *kurdī* (*mi*^{b}), dans les tétracordes *Nihavent* et *Kürdi.*

(la^{b}) - māhūr (*si bécarre*) - *kardān* (*do*) - *muḥayyar* (*ré*) – *buzurg (mi^{db})*- dans laquelle le quatrième degré est bémolisé, soit *ḥišār (la^{b})* au lieu de *tīk ḥišār (la^{db})*. Malheureusement, aucun symbole supplémentaire n'est disponible pour marquer cette nuance d'intonation, qui devrait être intermédiaire entre *ḥišār (la^{b})* et *tīk ḥišār (la^{db})*. Cependant, la théorie ottomane, de même que la pratique et la théorie traditionnelles arabes du Mašriq, est en faveur d'un tel positionnement intermédiaire inexprimé par la transcription musicale usuelle turque, au grand dam de nombreux praticiens traditionnels turcs. Ainsi, si la façon de phraser les passages mélodiques sur le degré *nawā* (*sol*) du mode *Hüzzam* n'avait pas été autant connotée par la couleur modale *Hicaz,* telle qu'elle s'exprime dans d'autres contextes, les théoriciens auraient donné un autre nom à ce tétracorde pour le différencier des autres. Cela fait de *Hüzzam* le seul *maqām* ottoman nécessitant l'invention d'un symbole d'altération supplémentaire pour le *la*, et ce de l'avis de beaucoup de musiciens, tandis que la note *sīkāh (mi^{db})* -et ses différentes réalisations contextuelles-, en effet, peut se contenter d'un seul symbole d'altération, le très ambigu « demi-bémol », ce qui est compatible avec la notion susdécrite d'allophones contextuels, notamment : turc savant moderne/ottoman savant ancien/turc populaire/arabe du *Mašriq*. Cette nuance non-transcrite, mais réelle, concernant le *la* du *Hüzzam* fait en sorte que l'éthos de ce mode est donné d'entrée de jeu par sa formulation initiale typique à base de quelques notes du tétracorde *Hicaz* sur sol, doté de cette nuance intervallique (intermédiaire entre *la^{b}* et *la^{db}*), ce qui n'est pas le cas pour d'autres modes, comportant ce même tétracorde et la même formulation initiale, mais qui sont dotés de la nuance usuelle du *Hicaz* sur sol, soit *la^{db}*, comme *Karciğar, Suzinak, Zirgüleli Suzinak, Hicazkar,* etc.. Il faut en effet attendre un peu pour ces autres modes avant de découvrir de quel *maqām* il s'agit, tandis que pour *Hüzzam*, par une sorte de test par paires minimales, le sens est tout de suite donné. De plus interprété par des musiciens issus de la musique populaire turque, ce *maqām* aura une sonorité extrêmement proche du même *maqām* interprété par des musiciens du monde arabe. Il faut noter que ce phonème non-transcrit correspond d'un point de vue acoustique à une hauteur à tierce moyenne (*fa-la^{db})*. La théorie a sans doute dans ce cas plus de poids que la forme de surface.

Le traitement du *maqām Ṣabā* dans l'interface savant/populaire turc pose un problème analogue. Ainsi en est-il de la chanson « *Salla Salla* », de genre *türkü*[23] et de mode *Saba*, que les praticiens de la musique savante interprètent avec un quatrième degré *ṣabā* (*sol^{b}*) placé plus haut que son positionnement usuel en contexte interprétatif de tradition populaire, positionnement bas néanmoins compatible avec le système de la musique avante. La théorie du *maqām* influe ici non pas sur la perception (car tous entendent correctement les formes de surface, possédant ces sons dans leur répertoire phonologique), mais sur la production. Par contre, quand il s'agit du phénomène inverse, c'est-à-dire quand un musicien de musique populaire tente de faire entrer une mélodie d'origine savante ottomane dans son répertoire, son instrument (donc son répertoire phonologique) ne lui permet de le faire qu'à condition de faire fi des détails phonémico-phonétiques. Le *bağlama* (plus connu

[23] Chanson traditionnelle populaire ou folklorique turque.

sous le nom de *saz*) est plus ou moins accordé et fretté de la même façon que le *buzuq* arabe, c'est-à-dire en système zalzalien, donc en différenciation par rapport au système ottoman moderne. Par habituation, le musicien populaire, du fait de ne pas avoir à sa disposition les hauteurs de la musique ottomane, ne produit pas les mélodies dans tous leurs détails de surface et les recrée en fonction de leur système profond tel qu'il le déduit à partir de ses connaissances phonologiques. Les musiciens formés ou à l'aise dans les deux dialectes n'auront aucun mal à passer d'une intonation à l'autre en fonction du contexte où ils se trouvent. Ce qui nous amène à la question du bi ou multilinguisme.

5. Bi et multilinguisme, bi et multi-dialectisme

Présenter les musiciens comme monolingues est en fait une abstraction pratique (de même que pour les linguistes présenter le locuteur idéal ayant une compétence dans sa langue maternelle qui ne subirait aucune influence de systèmes rivaux), mais qui ne représente sûrement pas la réalité concrète d'une culture musicale. Une culture homogène ne peut apparaître que dans un endroit où les individus ne se déplacent pas et où sans doute la densité de la population est assez faible pour que les membres vivent les mêmes moments musicaux. A l'intérieur d'une ville de grande taille, déjà, les traditions commencent à varier d'une chaîne de transmission à l'autre (Royer-Artuso, 2012a, 2012b, Behar, 2012). D'un autre côté, le mouvement de musiciens d'une cour à l'autre, d'une ville à l'autre, exerce une influence sur le style des régions où ils se rendent et enseignent, en même temps que les villes d'influence attirent certains étudiants qui ensuite ramèneront ces connaissances dans leurs villes, connaissances qui produiront des effets, si l'étudiant obtient finalement une reconnaissance. Il faut aussi prendre en compte le fait que de nouvelles technologies changent tranquillement la donne : dès qu'il y a archivage sonore et que ces archives se déplacent d'un lieu à l'autre, les locuteurs sont confrontés à de la différence, et aussi à de la différence dans le même (multi-dialectalisme). La radio a joué longtemps ce rôle de diffuseur de connaissances autres, de même que les disques, vinyles, cassettes, CD, et ce processus s'est accéléré à un rythme inouï depuis l'avènement de l'internet. Le musicien est depuis longtemps, au minimum *passivement* polyglotte.

Dans le monde arabe, la radio et la télévision ont servi de catalyseur à une sorte de « colonialisme culturel » (selon les mots d'une amie cinéaste iraquienne) tant au niveau de la culture et de l'art que de celui de la langue. Du Maroc à la Syrie, des générations ont grandi en écoutant Umm Kulṯūm, 'Abd el-Wahhāb, Farīd al-'Aṭraš, etc., et les musiciens ont tous d'une manière ou d'une autre joué ces mélodies. L'intonation varie parfois d'un musicien à l'autre en fonction de son origine, mais chez certains (la plupart sans doute), on peut parler d'un vrai multi-dialectalisme phonologique.

Deux amies chanteuses libanaises m'ont donné à réfléchir à quelques jours d'intervalle. Les deux me chantaient un même *muwaššaḥ* que chante le chanteur alépin Sabāḥ Faḫrī. Une des deux, formée à l'école égyptienne de la *Nahḍa* (renouvellement culturel arabe endogène du XIX^{e} siècle) et s'étant dédiée à cette école chantait en respectant l'intonation égyptienne. Libanaise d'origine, elle aurait été

très bien en mesure de chanter avec la même intonation que ce chanteur. On doit supposer qu'elle a appliqué des règles de conversion qui font fi des formes de surface entendues. L'autre chanteuse, formée également à la tradition égyptienne, mais concentrée sur la tâche de rendre le chant à l'identique, performa en respectant méticuleusement l'intonation utilisée par le chanteur.

L'histoire du style *arabesk* en Turquie est intéressante de ce point de vue (voir Ahiska, 2010 et Aracı, 2010 pour plus de détails). À une époque où la République turque se donnait pour tâche de construire une identité turque, la musique ottomane fut bannie des ondes en faveur de chansons folkloriques harmonisées à l'occidentale et de la musique classique occidentale. Le peuple se tourna par réflexe vers les antennes de l'Égypte qui diffusait une musique beaucoup plus proche de son goût. Ce nouveau style de musique s'est développé prenant l'esthétique de la musique populaire arabe et la calquant sur des paroles en turc (les sujets des chansons sont plus ou moins les mêmes) et sur une intonation populaire, qui est, relativement à la musique ottomane, beaucoup plus proche de celle utilisée en musique populaire arabe.

De la même façon, à Istanbul, l'appel à la prière et la cantillation du Coran suivent des normes mélodiques et stylistiques qui sont relatives à l'éducation musicale reçue : certains le font avec une intonation ottomane, d'autres calquent clairement leur intonation sur celle de la tradition égyptienne d'al-Azhar. Depuis longtemps également, Istanbul accueille de nombreux musiciens populaires qui s'y produisent, y vivent, y enregistrent (dont les musiciens pratiquant l'*arabesque*). Avec les mouvements de populations, l'urbanisation, les musiciens de diverses traditions se côtoient. Il devient difficile de parler de monolinguisme. Comme le rappellent Appel et Muysken (2005, p. 154), quand des langues différentes sont parlées côte à côte depuis longtemps par les mêmes locuteurs, elles tendent à converger. Si c'est le cas de langues différentes, imaginons les résultats de ce processus pour des dialectes ne différant pas énormément entre eux…

Conclusion

Je ne prétends pas avoir résolu de problème dans cet article. Ce que j'ai plutôt tenté de faire est de trouver quelques analogies permettant de proposer une grille de lecture suivant les axes ici définis. Tout ce que j'y écris est sujet à caution : personne ne sera d'accord sur tous les détails empiriques, ni sur certaines conclusions auxquelles j'arrive. Le plus important pour moi est d'avoir pu fournir un cadre théorique pour l'explication de ces phénomènes phonologiques musicaux de contact, fort intéressants à mon sens, mais rarement étudiés. Une des raisons majeures de cette occultation me semble être que la recherche semble parfois se satisfaire de réifier certains construits sociopolitiques. Je préfère pour ma part voir des interlocuteurs qui se comprennent ou du moins tentent de le faire, que de voir des frontières infranchissables. Malheureusement, la région qui est celle que j'ai choisi d'habiter, a été fracturée de manière arbitraire en fonction de critères et d'objectifs pour lesquels ceux qui y vivent n'ont généralement pas été consultés, mais en paient souvent le prix. Je préfère garder en tête l'image d'un monde où tous étaient polyglottes et trouvaient d'une manière ou d'une autre un moyen de se parler, de com-

muniquer, ce que j'ai expérimenté musicalement partout où j'ai vécu. À de menus détails près, ces musiques partagent une même grammaire modale et les frontières idiomatiques ne suivent pas les frontières politiques. Certaines frontières musicales existent à l'intérieur d'un même pays (une ville souvent, un maître et ses élèves, des fois) alors que d'autres dépassent celles des pays. Les mélodies se promènent d'un lieu à l'autre et prennent des couleurs en fonction de l'endroit où elles finissent par se retrouver. Ce dernier point est important : on peut bien essayer de calculer le nombre de commas qu'un intervalle recouvre dans telle culture musicale. Ce qui est important de voir c'est que ce ne sont pas tant les sons qui voyagent que les mélodies qui les contiennent. Quand j'essaie de me rappeler comment sonne telle note dans telle tradition, je le fais en la plaçant dans un contexte mélodique connu et les musiciens fonctionnent en général de cette manière.

Deux points me semblent importants dans l'analyse présentée dans cet article : 1) il y a souvent une ambigüité vécue entre le signal de surface et la théorie ou le système de référence pour un musicien. Le jeu qui consiste à gérer cette ambigüité est ce qui crée beaucoup de différences dans les rendus qui seront faits par divers musiciens. Une des choses les plus importantes qui se dégage de ces observations est que, malgré le fait de partager une tradition, l'individu, finalement, développe ce que l'on appelle un *idiolecte*. Personne n'est perméable à la différence et personne n'est monolingue : chacun est constamment en train de revoir ce que l'on pourrait appeler des *règles de conversion*, qui gèrent les connaissances acquises de multiples traditions différentes (un maître étant le garant d'une tradition souvent, la plupart des musiciens se trouvent souvent à la frontière de plusieurs traditions car n'étudiant en général pas avec un seul maître) ; 2) en regardant les preuves externes, certains faits relatifs à une tradition ressortent. Par ce type d'analyse, il est possible d'inférer des systèmes aujourd'hui disparus (voir les exemples du *rembetiko*, de la musique bulgare), ou des intonations qui ne sont plus utilisées actuellement. En plus de résultats intéressants au niveau synchronique, certains résultats au niveau diachronique peuvent ainsi apparaître.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2005a, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXIe siècle,* éd. Jean-Jacques Nattiez, vol. 3 « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005b, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

AHISKA, Meltem, 2010, *Occidentalism in Turkey. Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting*, London-New York, Tauris Academic Studies.

APPEL, René, MUYSKEN, Pieter, 2005, *Language Contact and Bilingualism*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

ARACI, Emre, 2010, "The Turkish Music Reform: From Late Ottoman Times to the Early Republic", *Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the Twentieth Century*, p. 336-345.

AREL, Sadettin, 1968, *Türk Musikisi Nazariyatı,* Ileri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları, Istanbul.

BAILEY, Charles-James, 1973, *Variation and Linguistic Theory,* Arlington, Va. : Center for Applied Linguistics.

BEHAR, Cem, 2012, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

BOYSSON-BARDIES, Bénédicte de, 1999, *Comment la Parole Vient aux Enfants,* Paris, Odile Jacob.

CALABRESE, Andrea, 2009, "Production, Perception and acoustic inputs in loanword phonology", *Loan Phonology,* ed. CALABRESE, Andrea, WETZELS, W. Leo.

CALABRESE, Andrea, WETZELS, W. Leo (ed.), 2009, *Loan Phonology,* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin.

CALABRESE, Andrea, WETZELS, W. Leo, 2009, "Loan Phonology: Issues and Controversies", *Loan Phonology,* ed. CALABRESE, Andrea, WETZELS, W. Leo.

CHAWA, Sami, 1946, *Al-qawā'id al-fanniyya fī l-mūṣīqā al-'arabiyya wa-l-ġarbiyya* [Règles artistiques de la musique orientale et occidentale], Le Caire, Maṭba'at Jibrāyil Fatḥallāh Jabrīl wa-waladuhu.

CLER, Jérôme, 2011, *Yayla : musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner.

CYR, Mary, 2003, *Performing Baroque Music*, Portland, Amadeus Press.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical],* Paris, Verdier.

EZGI, Suphi, 1933-1953, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi I-V,* Istanbul Konservatuarı Neşriyati, Istanbul.

FELDMAN, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire.* Intercultural Music Studies 10, Berlin: VWB--Verlag für Wissenschaft und Bildung.

GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La musique byzantine,* Paris, L'Harmattan.

KARADENIZ, Ekrem, 1986, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları,* Iş Bankası Kültür Yayinları, Istanbul.

KERSLAKE, Celia, ÖKTEM, Kerem, ROBINS, Philip (ed.), 2010, *Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the Twentieth Century,* Hampshire, Palgrave, Macmillan.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

LIBERMAN, A. M.; MATTINGLY, I. G., 1985, "The Motor Theory of Speech Perception Revised". *Cognition* **21** (1), p. 1–36.

MARKUS, Scott, 1993, "The Interface Between Theory and Practice : Intonation in Arab Music", *Asian Music,* vol. 24, n° 2, University of Texas Press, p. 39-58.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2012a, « Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 6 « Sémiotique et psychocogni-

tion des monodies modales (1) », Baabda/Paris, Éditions de l'Université Antonines/ Éditions Geuthner, p. 113-123.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2012b, « Rousseau, la République et l'esthétique musicale turque », *Littera Edebiyat Yazılari,* Istanbul, p. 119-128.

SIGNELL, Karl, 1977, *Makam: Modal practice in Turkish art music,* Asian Music Publications, Florida.

SINGH, Rajendra, 1991, "Interference and Contemporary Phonological Theory", *Language Learning* 41, 2, p. 157-175.

SLOBODA, John A., 1985, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, *L'esprit musician: La psychologie cognitive de la musique*, 1988, traduit de l'anglais par Marie-Isabelle Collart, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga.

THOMASON, Sarah Grey, KAUFMAN, Terrence, 1988, *Language Contact, Creolization and Genetic Linguistics*, Berkeley, University of California Press.

VAN COETSEM, Frans, 1988, *Loan Phonology and the Two Transfer Types in Language Contact*, Dordrecht, Foris Publications.

WEINREICH, Uriel, 1953, *Languages in Contact,* New York, Linguistic Circle of New York.

Discographie

LAGRANGE, Frédéric, 1991, *Les archives de la musique arabe : L'âge d'or de la musique égyptienne (instrumental)*, compilation de 78 tours en CD et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, AAA 043, CDA 401.

LAGRANGE, Frédéric, 1999, *Anthologie de la musique arabe : Sami al-Shawwa, Prince du Violon Arabe*, compilation de 78 tours en CD et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, AAA 107.

RTMMAM n° 7 (2013)

Grieving and Cry-evoking Musical Factors in Iraqi *ubūḏiyya* whilst Commemorating Al-Imām Al-Ḥusayn

Ahmad HAMADANI*

This study focuses on the musical factors in the process of cry-evoking in *ubūḏiyya*[1] which is an Iraqi musical form based on a lamentation vernacular poem. *Ubūḏiyya* is performed in both religious and secular contexts: it is enlisted under a ritualistic phenomenon in the confines of Shia eulogy rituals in Iraq, taking into consideration that crying is one of the major goals to commemorate the tragedy of Al-Imām Al-Ḥusayn, the grandson of the Prophet, as well as it is present in the geographic environment of this religious ritual, and even all over Iraq, but for irreligious meanings. The hypothesis to be discussed is that grieving, the crucial factor to the aimed crying state, results from various factors among which the following musical factors are from: (1) the melodic wandering which is related to the overuse of suspensive *clausulae* all over the sequence of the *ubūḏiyya;* (2) the metric and rhythmic wandering which is related to the continuous swinging between binary and tertiary beats; (3) the crying figuralism of the melismas and other vocal and respiratory effects. This hypothesis is to be proved first by a semiotic[2] analysis of a secular *ubūḏiyya*, *"Ḫuḏ el-'ayš",* performed by the great Iraqi *maqām* singer, Muḥammad al-Qubbantšī. Then we will project this analytical web on a religious Ḥusaynī example of *ubūḏiyya*, "*Warāyā",* performed by Ḥaydar al-'Aṭṭār, a well-known Iraqi *rādūd*, a eulogy reciter.

* Islamic cleric, studied the religious sciences at Al-Imām Al-Jawwād Institute for the Islamic Sciences, Beirut. MA in Music & Musicology at the Université Antonine, Lebanon. This article has been written under the supervision of Nidaa Abou Mrad and benefited of the advising of Scheherazade Q. Hassan.

١ الأُبوذيّة.

[2] Semiotics is the study of signs and sign processes.

1. Cry-evoking Musical Factors between Religious and Secular

There is a strong relation between religious and secular music in Iraq[3]. According to Scheherazade Q. Hassan, the intersection between these two fields is clear both in mixing the "*Mawlid*" with the "*Iraqi Maqām"*, and in performing Sufi and patriotic songs. The *ubūḏiyya* which is the topic of this research is another clear example.

1.1. Poetic Context

The *"Abūḏiyya*", as stated by Bernard Moussalli (1988, p. 116), "literally *"abū al-aḏiyya"* ("the tormented man"), was initially a popular form of Mesopotamian song using specific modes based on a quatrain, often containing a double entendre, with three homophonic rhymes, the last verse finishing invariably on the phoneme [sic] *"yyah"*. Poets usually employ this form to describe the torments of passion". While in religious Ḥusaynī commemoration, this is expressed in a state of eulogy and lament on Al-Imām Al-Ḥusayn and his companions in *Karbalā*'[4]. The *ubūḏiyya,* as concerning the poetic rhythm, is usually written on the meter of *"al-baḥr al-wāfer", according, mainly, to the formula:* mafā'īlun / mafā'īlun / fa'ūlun *(*Al-Shimmary, 1987, p. 72). Another opinion concerning the naming of *ubūḏiyya* considers that the name's origin is "'A*būdiyya"* attributed to "Ḥusayn al-'Abādī" (19th century) who is believed to be the first to write in this poetic form. This opinion is firmly adopted by Hāšem al-Rajab[5] and Ṯāmer al-'Āmerī[6].

The first similitude is obviously related to the poetic form. Both the secular *ubūḏiyya*, *"Ḥuḏ el-'ayš"*, and the religious one, "*Warāya"*, apply the structural poetic scheme stated by Mousalli, al-Rajab and al-'Āmerī. The second similitude is concerning the ethos of the poetry which is in both cases systolic, that is full of grief and pain. In fact, *"Ḥuḏ el-'ayš*"[7] mentions the necessity of "carpe Diem" or

[3] "The need for melodies is a religious need, with it the sacred text is read, with it the dead is buried... Collaboration and cooperation between the religious and the secular is a very old tradition found in Iraq since the Abbasids, when the government used to support the singers and were recognized by the scientists, philosophers, and prominent clergy men... At that time there where thousands of *Quran* reciters and chanters. Each faction searched for the other to increase in being affected (paraphrased text based on Al-Hanafi (1974), Hassan, 2003, p. 113).

[4] "When the event is as tragic as that of Karbala battle where the martyrdom of Imām Ḥusayn (AS) and all of his family and his supporters, such bereavementally, the *ubūḏiyya* takes its sorrow from the melancholy of the bloody heart who has not seen the bloody days of the day Ḥusayn in Karbala" (Khazraji, 2008).

[5] "We call to adopt the word 'A*būdiyya* and not *ubūḏiyya* [...] especially that the researchers have come to an agreement on that Ḥusayn al-'Abādī was considered to be the first who became famous with it" (Al-Rajab*, 1988, p.11).*

[6] "So farewell to (*ubūḏiyya) and welcome for the real name (*al- 'A*būdiyya)* attributed to its innovator, Ḥusayn al-'Abādī, the Iraqi vernacular poet" (Al-'Aāmerī*,* 1989, p.19).

[7] خذ العيش واغنم من زمانك ماصفا
فما كل وقت دهرنا بمساعد
التجافي بيك عهدي ما صفالك
اشعمل هجرك بجبدي ماصفالك
خذ من العيش واغنم ما صفالك
ليالي الدهر موكلهن سوية.

seizing the chances of life, and complains of the abandonment of the lover and the pain of separation[8]:

"Seize the day and make use of the good things in your life
Destiny will not always be by your side
The aloofness between us is against all of our conventions
Your abandonment has brought indescribable torment to my heart
Benefit from the best moments in your life
Not all destinies are good ones".

This atmosphere becomes tragic and epic in "*Warāya"*[9] that describes the high qualities of Al-'Abbās, Al-Imām Al-Ḥusayn's brother, followed directly by the *lamento* of Al-Sayyida Zaynab, Al-Imām Al-Ḥusayn's sister, about the martyrdom of her brother Al-'Abbās describing her suffering in Karbalā':

"'Abbās went on with his thoughts and mind
Took his water bag, held his sword, & ensign
Zaynab tells him that the women are running behind her
Searching for someone to protect the hill they are at".

1.2. Ritual Context

Indeed the religious *ubūḏiyya*[10] forms one part of the *Ḥusaynī* eulogy rituals for Shia in the gulf countries and especially in Iraq.

This kind of rituals is aimed to incite grief which is the path to cry-evoking. This empathy and identification with *Ahl al-Bayt*[11] is one of the main purposes of this ritual: "They [shia rituals] allow the believer to transcend time and space by identifying himself with Hussein's cause, express his regret physically and mentally for not being with Hussein in the battle of Karbala, object emotionally against the injustice and oppression besieging him, and amass God's rewards" (Elbadri, 2009, p. 79).

The general structure of the *al-ma'tam al-Ḥusaynī* Commemorating Ritual is in three phases:

1. Cantillation[12] from the Holy Quran;
2. *Al-'azā':* the main part of *al-ma'tam* which has developed both in shape and content throughout the time. Today it is mainly formed of five different parts by convention: (1) the introduction, (2) the poem, (3) the subject of the lecture (this part can be done separately sometimes before starting with part 2, *'azā',* and even by a different speaker), (4) the

[8] Author's Translation.

[9] مشى العباس في فكره ورايه
اخد جوده ولزم سيفه ورايه
تقلله زينب حرم تركض ورايه
تريد اللي يحامي هالثنية.

[10] This term is used here to mean an *Ubūḏiyya with a religious context.*

[11] This expression means the descendents of al-Imam Ali and al-Sayyida Fatima, the Prophet daughter.

[12] A solemn reading of sacred texts and prayers including a melodic component whose rhythm is subservient to the prosody of the text (Corbin, 1961, Abou Mrad, 2012b, Lagrange, 2008, Picard, 2008).

"gūrīz" which is like a bridge between the parts, "*al-muṣība*" and (5) ending poetry lines, *"al-du'ā'"*.

3. *laṭm*: hitting one's chest (like catholic *mea culpa*) or head in a rhythmical (*ostinato*) movement while a soloist is chanting a plaintive hymn, in order to show passion and sympathy with the pains of Al-'Imām Al-Ḥusayn and his family.

Religious *ubūḏiyya* takes place generally in the second part, as a *ṭawr* (phase, pl. *aṭwār*).

It is interesting to analyze the parts of this ritual[13] in reference to a musical, stylistic, and anthropological schemas system. It is about a symbolic process which is related to the stylistic and rhythmic configuration of the musical statement, "which refers to verbal linguistic and anthropological (religious or profane) ritual instances regulating, on the one hand, competitive inference of the verb *(logos)* and, on the other hand, competitive inference of the gesture and the melody *(melos)* on these musical statements. This regulation consists primarily in quantitative metric prosodic definition of durations and dynamic accents that may be assigned to distinctive melodic units to match the rhythm (Abou Mrad, 2012b). Nidaa Abou Mrad adds to the well-known "Apollonian versus Dionysian" music-ritual schemes (Nietzsche, 1872, Quasten, Johannes, 1929-1983[14], Chailley, 1979, Molino, 2007) an Abrahamic one: "three stylistic and rhythmic schemas emerge in terms of the predominance of one of these models (verbal versus gestural/*melic*) or of the codominance of both" (Abou Mrad, 2012b): (1) Abrahamic schema "with verbal predominance and *predicative* religious connotation, which has the ritual cantillation of a sacred prose as a model"; (2) Apollonian or *pastoral mystical libation*[15] schema "with a verbal and gestural codominance and a *laudative* religious connotation, which has the hymn[16] as model"; (3) Dionysian or *agrarian mystery*[17] schema, "with gestural/choreographic and melodic predominance with a *mystery* and religious connotation, having as a model the *ritornello*[18] and its correlate the responsorial"[19].

The three parts of the Ḥusaynī Commemorative ritual seem to refer respectively to the three mentioned stylistic schemas. Whilst the clearest embodiment for the enthusiastic and cathartic mystery schema is in *laṭm* ritual, the *mystery* ethos (tragic empathy with a holy martyr) dominates the whole ritual. So, if the secular *ubūḏiyya* could be related to an Apollonian ethos, the religious one could refer in a formal

[13] About analyzing a musical ritual, see François Picard, 1999.

[14] Johannes Quasten, in *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, does not use directly this dialectical terminology, based on the symbolism of the opposition between Apollo and Dionysos, but he describes a dichotomy between the uses of music in the Sacrifice Cults versus in the Mystery Cults.

[15] Johannes Quasten (1929-1983, Ch. 3) describes how mystical approach of music is related to the sacrificial schema.

[16] A strophical chant (with a melodic recurrence all the strophes' way) of a measured metrics with laudative characteristic.

[17] The Mystery Cults of the Antiquity, with rites of initiation and Religious Catharsis and Enthusiastic Rites (Quasten, 1929-1983, ch. 2), with a musical based inducing process (Rouget, 1980).

[18] Recurrent motive, in particular, a musical measured metric phrase, that the reiteration alternating with other musical statements may give rise to various forms of responsorial.

[19] Musical form where alternate *répons* (vocal ritornello), which is sung in chorus, and verses in solo.

view to this schema, but its ethos remains related to the *mystery lamento* schema, or close to the ethos of the *dolorist* path in roman Catholicism since the 13th century, with its musical expression in compositions such the *sequence Stabat Mater Dolorosa* (Abou Mrad, Maatouk, 2012).

1.3. Musical Factors

This article believes that the third similitude between secular and religious *ubūḏiyya* is about music: the musical statement in *ubūḏiyya* is supposed to be complementary with the meaning of the lyrics and to support the poetic ethos. In the case of the religious *ubūḏiyya*, music is involved in the ritualistic process of inciting grief and cry-evoking. Consequently, and in a religious anthropological perspective, it has a ceremonial function.

This (supposed) musical power of cry-evoking can be related to a semiotic and psychocognitive process. It means that the musical part of *ubūḏiyya* cantillation forms a statement embedding grief significations. The issue dwells in defining whether this grief significance is based on (1) an (endosemiotic[20] or intramusical analytical[21]) intrasystemic[22] modal semiotic process, depending on the immanent deep melodic grammatical structure of the musical statement, referring to Nidaa Abou Mrad (Abou Mrad, 2012a, 2012b) "Modal Semiotics" approach, or (2) on a metrical endosemiotic process, depending on metrical parameter, or (3) on a diasemiotic (referential semiotics) process, depending on stylistic parameters (musical context, lyrics significations, rhythmical topic connotation, etc.), referring to the theory of musical topics (Ratner, 1980, Agawu, 1991 and Monelle, 1991).

The triangular hypothesis suggested here is about a synergy between three musical different semiotic and psychological cognitive processes in producing the substratum of the tensional emotional perception that induces grief and crying:

1. The melodic displacement characterizing all the performance, which is related to the intrasystemic melodic semiotic discordance between most of the modal units of the *ubūḏiyya* cantillation statement and its final *qafla* or *clausula*, in terms of grammatical deep modal structures (Abou Mrad, 2012a), and of music expectation and implication (Meyer, 1956, chap. III[23], Sloboda, 1991, Huron, 2006, Huron, Hellmuth Margulis, 2009, During, 2013), with their neurochemical consequences (Salimpoor, Benovoy, Longo, Cooperstock, Zatorre, 2009, Salimpoor, Benovoy, Larcher, Dagher, Zatorre, 2011)[24];

[20] Referring to Nicolas Meeùs (1992), a musical endosemiotic signification is related to the syntactic context and not to a lexical or referential process.

[21] In a Schenkerian point of view.

[22] In intrasystemic versus extrasystemic modal semiotics, systemic notion refers to the melodic modal system versus the rhythmical one (Abou Mrad, 2012).

[23] Leonard Meyer's believes that the experience of music (as a listener) is derived from one's emotions and feelings about the music and that music's evocative power derives from its capacity to generate, suspend, prolongate, or violate these expectations, drawing on Gestalt psychology.

[24] "The notion that dopamine can be released in anticipation of an abstract reward (a series of tones) has important implications for understanding how music has become pleasurable. However, the precise source of the anticipation requires further investigation. A sense of anticipation may arise through one's familiarity with the rules that underlie musical structure, such that listeners are anticipating the next note that may violate or confirm their expectations, in turn leading to emotional arousal, or alternatively it may arise through familiari-

2. The metric displacement caused by the swinging states between the binary and the tertiary pulse meters in different parts of the *ubūḏiyya* cantillation, in terms of metrical endosemiotic process;
3. The figuration of sobs and crying that the chanter adds to the main musical statement through some vocal and respiratory depictive techniques (referential semiotics).

These three factors or processes are to be examined through the analysis of the secular example. The results will be compared to the religious sample.

2. Secular *Ubūḏiyya: "Ḫud el-'ayš"*

The first version of *ubūḏiyya* to be studied here is a secular one performed by the most prominent 20th century singer of the Iraqi *Maqām,* Muḥammad al-Qubbantšī (1901-1989) from Baghdad. The *ubūḏiyya* appears here as a soloistic cantillation genre with short interference of a drone called "*wanna*", which is performed by the audience or a choir at certain *clausulae*. Now, let's proceed to what is the most important in the attempt to analyze this musical statement on the three levels previously mentioned.

2.1. Modal endosemiotic analysis

In the modal semiotic approach "The *modal distinctive units* (roughly, *the letters*) of this language are the *naġmas*, which are degrees belonging to the pitch system […] (which favors the *Zalzalian* intermediate or neutral second interval which is equivalent to a three-quarter tone). These distinctive units are articulated all together to form modal minimal significant units (roughly, *the words*) that are short melodic formulas (modally pertinent) that form syntagmatic units or modal cells and (transitively) musical phrases. The significance of these units is not of lexical order though, since there is no dictionary for modal formulas" (Abou Mrad, 2012b). It is definitely intrinsic and arises from the comparison of the distinctive features (in their temporal sequence) of the significant unit with those of the standard formula of the mode of encompassing musical sequence. These distinctive features are related to the deep structure of this mode that dissociates the *naġmas* employed by the latter in two modal nuclei, and, depending on their degree of associative affinity with the *qarār* or *finale* (conclusive and fundamental degree of the mode, row I): a primary nucleus α, comprising the *finale* and a range of degrees which are separated by melodic intervals of third, and a secondary nucleus β, comprising the other degrees also separated by intervals of third (Abou Mrad, 2012a). While the fundamental structure $\alpha\beta\alpha$ of the referential mode results in any degree of α primary nucleus, the alternative structures (e.g. $\beta\alpha\beta$ or $\alpha\beta\beta$) end by degrees of secondary

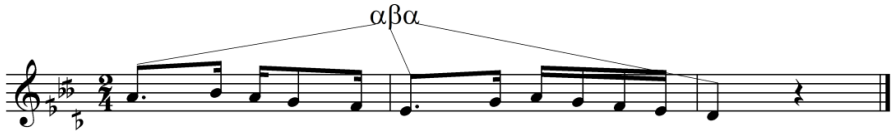
ty with a specific piece and knowing that a particularly pleasant section is coming up [Huron, & Hellmuth Margulis, 2009]. […] Dopamine is pivotal for establishing and maintaining behavior. If music-induced emotional states can lead to dopamine release, as our findings indicate, it may begin to explain why musical experiences are so valued. These results further speak to why music can be effectively used in rituals, marketing or film to manipulate hedonic states. Our findings provide neurochemical evidence that intense emotional responses to music involve ancient reward circuitry and serve as a starting point for more detailed investigations of the biological substrates that underlie abstract forms of pleasure" (Salimpoor, Benovoy, Larcher, Dagher, Zatorre, 2011, p. 262).

nucleus β and thus give rise to suspensive *clausulae*. This game on modal deep structures and their suspensive/conclusive semiotic characterization constitutes the essence of the syntactic and melodic plot (Abou Mrad, 2012a) and of the cognitive implication process which generates tension and release in the Leonard Meyers's (1956) expectation model.

The first feature that one can easily notice while studying this *ubūḍiyya* of Muḥammad al-Qubbantšī is how the melodic line across the whole musical text can be considered as based on one model, starting from A –belonging to the α primary nucleus or *m (minor*, referring to Abou Mrad, 2012a) nucleus (D-F-A)- and settles on E^{hf} –belonging to the secondary nucleus β or *z (Zalzalian,* referring to Abou Mrad, 2012a) nucleus (C-E^{hf}-G)- then proceeds from G (β) to settle on D (α). The grammatical deep structures or nuclear lines of this sentence are $\alpha \rightarrow \beta$, the alternative and suspensive structure (the "antecedent" proposition), for the main phrases, and $\beta \rightarrow \alpha$, the fundamental and conclusive structure (the "consequent" proposition), for the ending phrases. The global deep nuclear indicator line is the "fundamental structure" $\alpha\beta\alpha$.

That is exactly the "*Bayyātī al-Ḥusaynī*[25] melody" referenced by Mīḫā'īl Maššāqa (1899, p. 44, Abou Mrad, 2007, p. 144)[26], which is transcribed with modal semiotic analysis in Example 1.

Example 1 : Maššāqa's *"Laḥn al-Ḥusaynī*"



Referring to Abou Mrad's theory (2012a), NC, nuclear concordance ratio, is (1) high, when the ending of a segment is homonuclear and homopolar referring to the mode (NC=1); it is the case with note D in this melody, *"Bayyātī al-Ḥusaynī*"; (2) mitigated, when it is homonuclear but heteropolar (NC=0.5); it is the case with the notes F and A; (3) weak, when it is heteronuclear and heteropolar (NC=0); it is the case with the notes C, E^{hf}, and G. (Abou Mrad, 2011, p. 63)

All over the melodic line (Appendix 1) we can find that all the melodic parts at clausula are mostly high in tensional states, contained till we reach the final closure. We can notice that al-Qubbantšī in his melodic performance keeps the end of each verse in a suspended state, and that is by concurrence of all the cells with the *Zalzalian* nucleus on E^{hf}, or G at the same time (NC=0), or the *minor* nucleus on A

[25] We don't know for certain if there is a semiotic link between the name of this melody in reference to *Maššāqa* and the ritualistic lamentation on Imam al- *Ḥusayn*, or it refers, as stated in *Al-Aġānī* Book, to Al-Ḥusayn ibn Surayg and to whom "*a-ṭ-ṭarīqā a-s-Surayǧiyya*" was attributed as mentioned by Al-Ḥassan Ibn Aḥmad Al Kātib, (Kātib, 1975, p. 115). This question can be given a lot of thought, but to dwell in it is out of the boundaries of this article.

[26] *Bayyātī al-Ḥusaynī* melody as mentioned by Mīḫā'īl Maššāqa:

"بياتي حسيني" وهو حسيني مظهرا ثم نيم عجم مرغوغا ثم حسيني نوى مظهرا جهاركاه سيكاه مظهرا نوى حسيني ثم تنزل برجا برجا الى الدوكاه.

[It is an accentuated *ḥusaynī* followed by lightened *nīm 'ajam* then *ḥusaynī*, accentuated *nāwā*, *jahārkāh,* accentuated *sīkāh,* then descend degree by degree to the *dūkāh*].

and F at other times (NC=0.5), which forms relative concurrence inside a homonuclear but heteropolar ones. Even when it moves on the closure note D, it passes quickly so it doesn't give off the feeling of closure, except at the end of the piece or when we hear the "*wanna*" on D (NC=1).

These recurrent points of tension help create a systolic state greatly found in al-Qubbantšī's *ubūḏiyya,* that is related to the low average (=0.43) of the 27 *clausulae* in terms of nuclear concordance ratio (score – Appendix 1).

2.2. Metric endosemiotic analysis

On the rhythmic and metric level, the performance here may seem non-measured at first, but we can see that it is in fact built on a regular musical meter which tends to be definitively measured. Hence it was possible to score the whole musical text in a measured form that is based on the meter 12/8 as shown in (score – Appendix 1). We notice an almost constant intersection between binary and tertiary pulse lines; this creates an unbalanced rhythmic and metric state which helps support the clear systolic or tensional state (measure 24-29, 47-56 etc.).

2.3. Diasemiotic stylistic analysis

We notice heavy presence of what can be called a typical depictive cry inducing statement, in the form of vocal *figuralistic* effects (measure 58, 67-73) which al-Qubbantšī does, trying to depict and enact the state of crying in using his voice, sobs, and sighs. It sounds to us sincere coming from him, without any acting or demagogy, which helps instigate an atmosphere of lament and grief, as a kind of *lamento musical topic*.

3. Religious *Ubūḏiyya: "Warāyā"*

"*Warāyā"* is a religious *Ḥusaynī ubūḏiyya* performed by Ḥaidar al-'Aṭṭār, who is one of the most prominent Iraqi *Ḥusaynī munšidīn* (chanters) – or like they are called modern *rawādīd* (chanters who recite poetry specific to the tragedy of *Ahl al-Bayt*). We can clearly notice the extent of concurrence in the analytical comparison of this musical statement between the two models on the basis of the three elements that were mentioned earlier.

3.1. Modal endosemiotic analysis

On the melodic level, we can see how clearly the musical extract (transcribed in Appendix 2)[27] is based on the model "*Bayyātī al-Ḥusaynī* melody" of *Mīhā'īl Maššāqa*. We can also remark the continuous nuclear non-concordance along the whole *ubūḏiyya* which creates the strong tensional and systolic atmosphere here. Over six clausulae, only one (the final *qafla*) is homonuclear and homomopolar (NC=1), one is homonuclear and heteropolar, while the four others are heteropolar. These recurrent points of tension help create a systolic state which is significantly greater in al-'Aṭṭār's religious "*Warāyā"* than in al-Qubbantšī's secular *ubūḏiyya,* that is related to the lowest nuclear concordance ratio average, which is equal to

[27] Example: Appendix 2, measure 18-23.

0.25, and compatible with the aim of the ritualistic *ubūḏiyya*, which is to incite grief as a path to cry-evoking.

3.2. Metric endosemiotic analysis

On the metric level, we can notice the presence of a regular meter which is more prominent in this model and it is closer to a quaternary beat which reflects a rhythmic background to the "*laṭm*" movement -which is found in the third phase in the *Ḥusaynī* eulogy rituals- and is looping in quaternary pulsed actions (score - appendix 2). The intersection between binary and tertiary pulses is very obvious in the six last measures. This beat swinging between the binary and the tertiary structures reinforces the idea of rhythmic wandering that characterizes the *ubūḏiyya* in general. But it is here more significant according to the clear measured segment in four pulses metrics of the extract.

3.3. Diasemiotic stylistic analysis

Once again, the vocal melismatic and respiratory techniques are used in this sequence, but in a more systematic way than in the secular example, which is intended to achieve the ritualistic purpose, that is cry-evoking. Measure 12-17 is a good example of this *lamento topic.*

Conclusion

This melodic wandering which is the semiotic expression of the scattered state of the reciter or the person he is talking about, together with the scattered rhythmic and metric states, and the presence of some vocal skills which mimic the state of crying and sighs, all that combine to create a semiotic musical discourse which can express itself by itself needles to be supported by direct incitements of the lyrical text, which is hugely variant between the two models, the religious and the secular *ubūḏiyya*, where the former can be considered more adherent to *mysteric* ethos and thus more cry-advocating than the secular one. This is according to the semiotic analysis and to the presumed role of the religious *ubūḏiyya* in the ritualistic process.

Bibliography

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Clés musicologiques pour l'approche du legs de Miẖā'īl Maššāqa (1800-1888) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 1 « Musicologie générale des traditions », Baabda (Lebanon), Éditions de l'Université Antonine, p.115-180.

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 5 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », Baabda (Lebanon), Éditions de l'Université Antonine, p. 53-74.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012a, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA, p. 5-32.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012b, « 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī the Funambulist Melodist », in *'Abd al-Ḥayy ḤILMĪ Anthology* CD booklet, 2012, Foundation for Arab Music Archiving and Research.

ABOU MRAD, Nidaa, Maatouk, Toufic, 2012, « Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », Baabda (Lebanon) / Paris, Éditions de l'Université Antonine / Éditions Geuthner, p. 67-80.

AGAWU, Victor Kofi, 1991, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press.

AL-'ĀMIRĪ, Ṯāmer, 1989, *Al-muġannūn al-rīfiyyūn wa-Aṭwār al-Ubūḏiyya al-'irāqiyya,* Baghdâd, *Dār a-š-šu'ūn a-ṯ-ṯaqāfiyya al-'āmma.*

AL-KĀTIB, AL-ḤASSAN, 1975, *Kamāl adab al-ġinā',* Cairo, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'āmma lil-kitāb.

AL-RAJAB, Hāšem, 1988, *Al-Ubūḏiyya,* Baġdād, Markaz al-turāṯ a-š-ša'bī li-duwal al-Ḫalīj al-'arabiyya.

AL-ŠIMMARĪ, RABĪ', 1987, *Al-'arūḍ fī š-ši'r š-ša'bī al-'irāq*ī, Baġdād, Dār al-Ḥurriyya li-ṭ-ṭibā'a.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens »", *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961).

DURING, Jean, 2013, « Sous sons et sur-sens. Subtilités du discours musical », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Lebanon), Éditions de l'Université Antonine, p. 9-28.

ELBADRI, Rachid, 2009, "Shia Rituals: The Impact of Shia Rituals on Shia Socio-Political Character**",** MA thesis, Naval Postgraduate School.

HASSAN, Scheherazade, Q, 2003*, "A-d-dīnī wā-d-dunwaī fī l-mūsīqā ḫilāl al-'aṣr al-'uṯmānī al-muta'ḫḫir fī l-'Irāq, al-mollā 'Uṯmān al-Mūṣallī namūḏajan"* [The Religious and Secular in Music during the Late Ottoman Age in Iraq, *al-mollā 'Uṯmān al-Mūṣallī* as an Example], *a-n-Nahḍā al-'arabiyya wa-l-mūsīqā ḫiyār a-t-tajdīd al-muta'aṣṣil* [The Ara*bic Nahda* and Music, the Inherent Renovation Choice], Amman, The Arab Academy of Music.

HURON, D., 2006, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

HURON, D., HELLMUTH MARGULIS, E., 2009, "Musical expectancy and thrills", *Music and Emotion,* eds. Juslin, P.N. & Sloboda, J., New York, Oxford University Press.

LAGRANGE, Frédéric, 2008, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *RTMMAM – Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen,* n° 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 25-56.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899, *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-mūsīqiyya*, ed. Louis Ronzevalle, Beirut, Jesuit Fathers Publishers.

MEEÙS, Nicolas, 1992, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59.

MEEÙS, Nidaa, Nicolas, 2012, « Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », Baabda (Lebanon), Éditions de l'Université Antonine, p. 67-80.

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago.

MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17 (1975), pp. 46-49.

MOLINO, Jean, 2007, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. V, L'unité de la musique*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 1154-1196.

MONELLE, Raymond, 1991, *Linguistics and Semiotics in Music,* Chur, Harwood.

MOUSALLI, Bernard, 1988, "Arab Art and Folk Music", *Congrès du Caire 1932*, CD booklet, Paris, Institut du Monde Arabe & Éditions de la Bibliothèque Nationale.

NIETZSCHE, Friedrich, 1872 (1927), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, English translation *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* by Clifton P. Fadiman, New York, Modern Library.

PICARD, François, 1999, « Du temple aux maisons de thé, et retour », *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles,* Marta Grabocz (ed.) Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 31-55.

PICARD, François, 2008, « Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen,* n° 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 9-24.

QUASTEN, Johannes, 1929-1983, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Translated by Boniface Ramsey, O.P. National Association of Pastoral Musicians Washington, D.C.

RATNER, Leonard, 1980, *Classic music: expression, form, and style*, New York, Schirmer Books.

ROUGET, Gilbert, 1980, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

SALIMPOOR, Valorie, BENOVOY, Mitchel, LARCHER, Kevin, DAGHER, Alain, ZATORRE, Robert, 2011, "Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music", *Nature Neuroscienence*, vol. 14, n° 2 (February 2011), p. 257-264.

SALIMPOOR, Valorie, BENOVOY, Mitchel, LONGO, Gregory, COOPERSTOCK, Jeremy .R., ZATORRE, Robert, 2009, "The rewarding aspects of music listening are related to degree of emotional arousal", *PLOS ONE* 4, e7487 (2009).

SLOBODA, John, 1991, "Music structure and emotional response: some empirical findings", *Psychol. Music,* 19, p. 110–120 (1991).

Webography

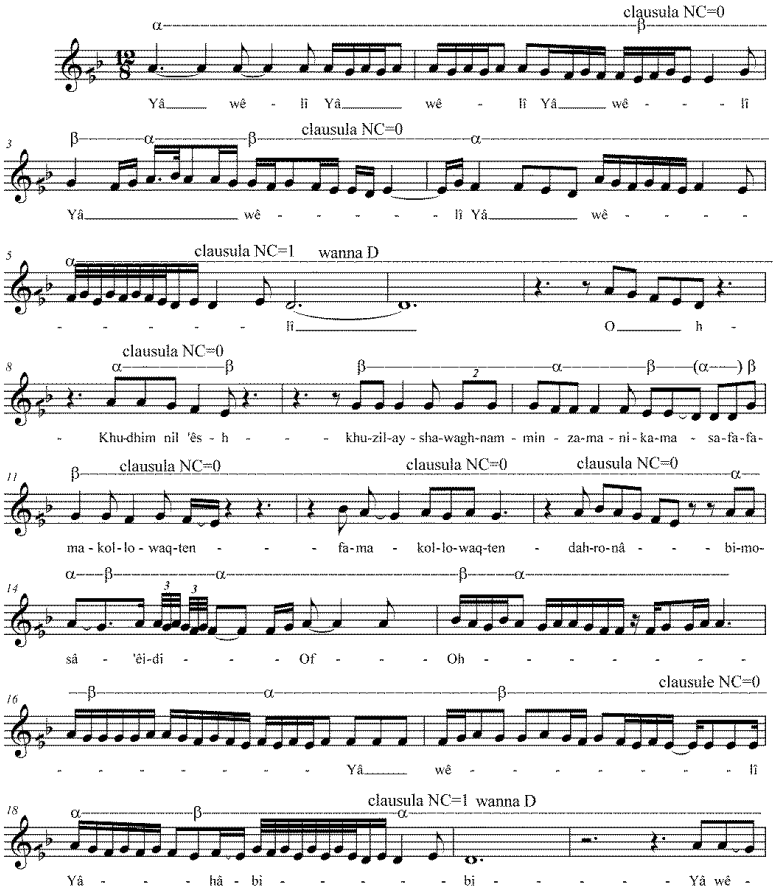
KHAZRAJI, Naseer, 2008,"*Al-mar'a wa-ḥanīn al-'awṭān fī ši'r al-abūḏiyya"* [Woman and Homeland Nostalgie in the Poetry of *al-abūḏiyya*], http://www.grenc.com/a/nadeeralkhazraje/show_Myarticle.cfm?id=12672 (visited on 21-6-2012).

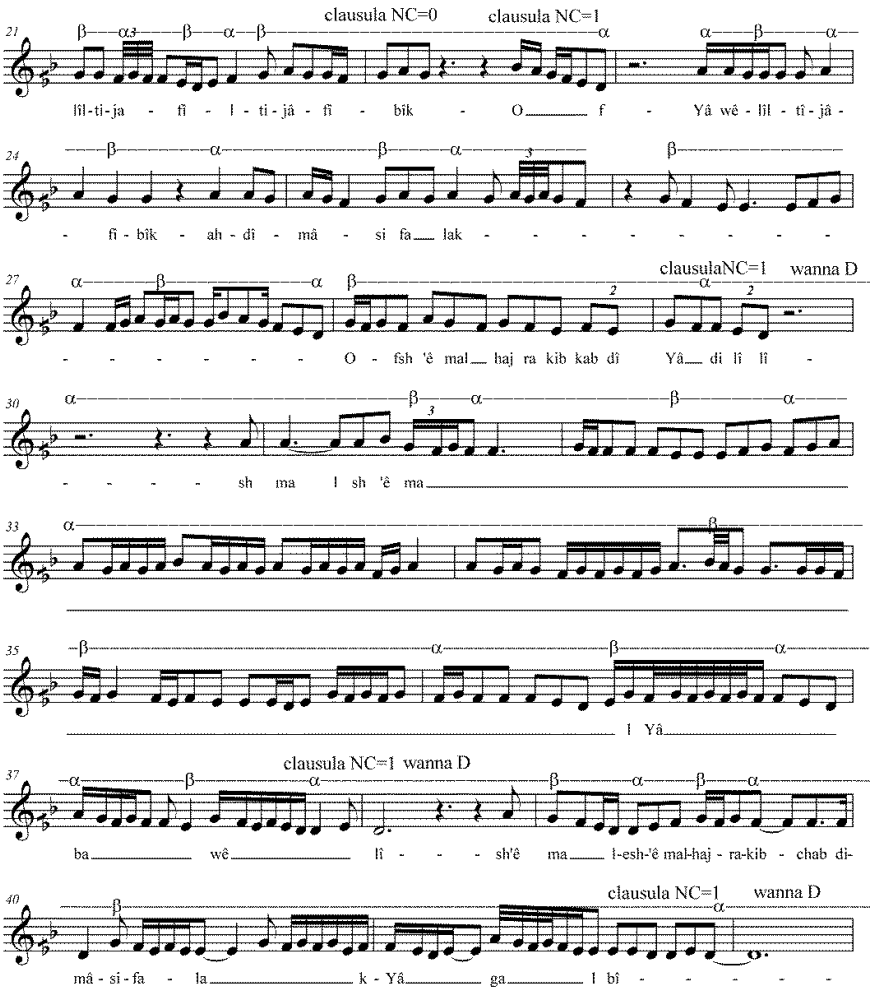
Discography

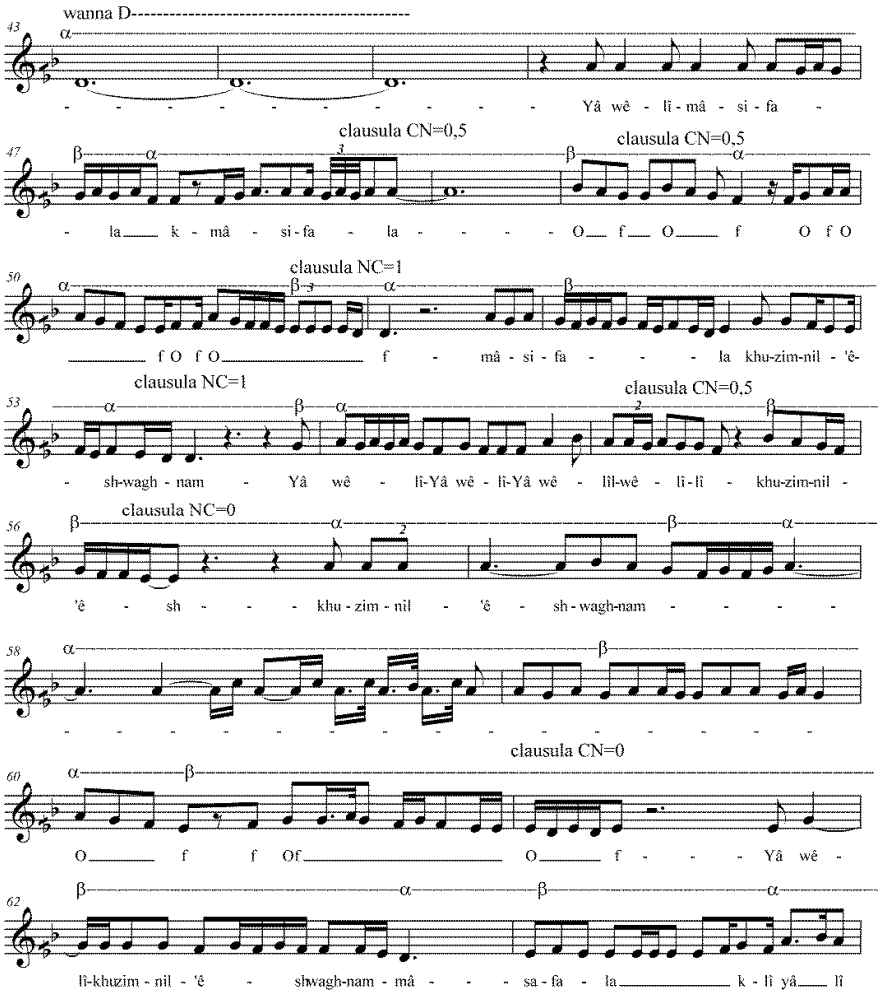
AL-QABBANJĪ**,** Mohammad**,** *Le Congrès du Caire 1932*, CD-APN 88/9 compilation, track 1, Paris, Institut du Monde Arabe & Éditions de la Bibliothèque Nationale.

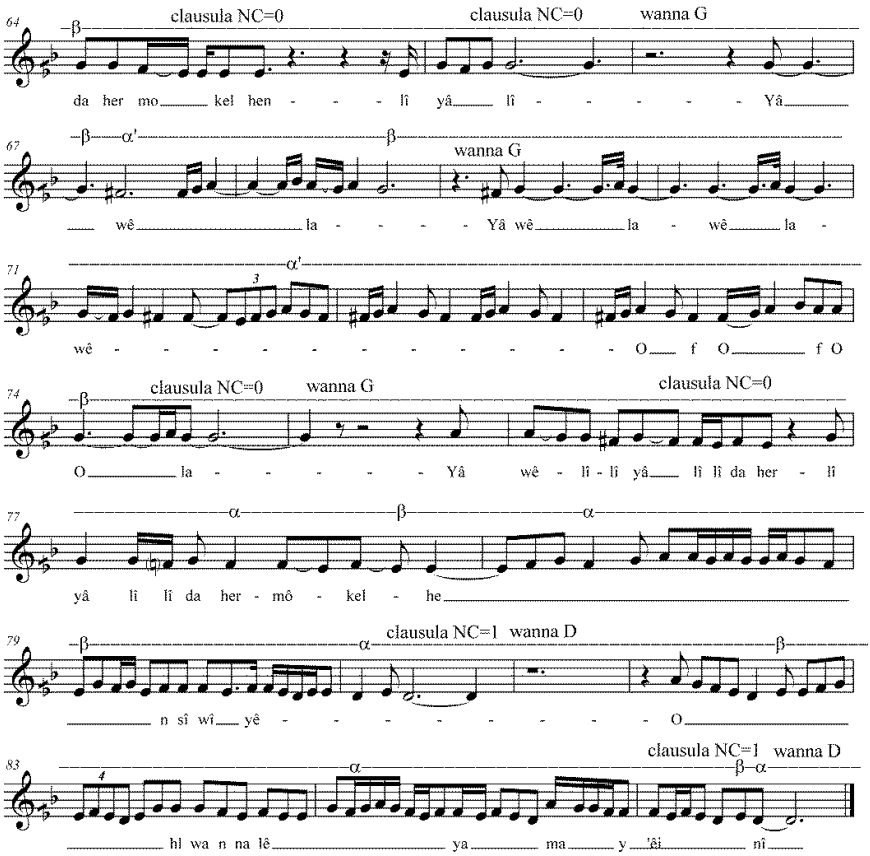
AL-'AṬṬĀR, Ḥaidar, 2009, http://www.youtube.com/watch?v=VtVlKkgy8tc (visited on 15-2-2012).

Appendix 1: the whole transcription of Muḥammad al-Qubbantšī *Ubūḏiyya*, *"Ḫuḏ el-'ayš"*

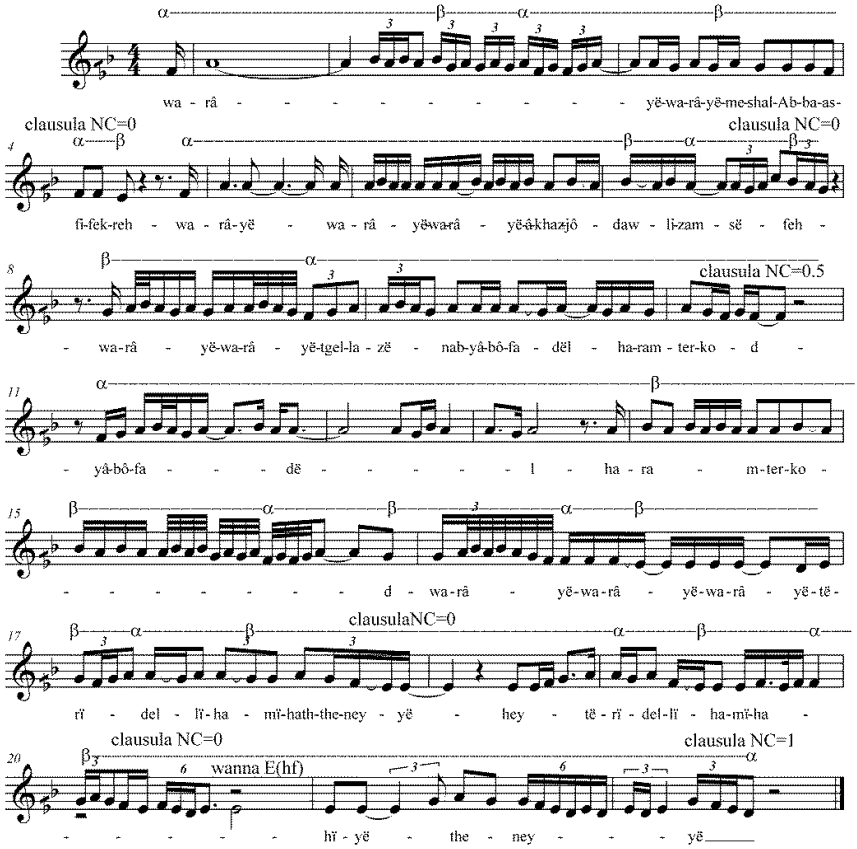



clausula NC=0
clausula NC=1
lîl-ti-ja - fî - l - ti-jâ - fî - bîk - O f - Yâ wé - lîl - tî-jâ -
- fî - bîk - ah - dî - mâ - si fa lak - - - - - - - -
clausulaNC=1 wanna D
- - - - - - - O - fsh 'ê mal haj ra kib kab dî Yâ di lî lî -
- - - - sh ma l sh 'ê ma
l Yâ
clausula NC=1 wanna D
ba wê lî - - - sh'ê ma i-esh-'ê mal-haj - ra-kib - chab di-
clausula NC=1 wanna D
mâ - si - fa - la k - Yâ ga l bî - - - - -


wanna D----------
43
α
- - - - - - - - - - Yâ wê - lî - mâ - si - fa -
clausula CN=0,5
clausula CN=0,5
47
β α β α
- la k - mâ - si - fa - la - - - - O f O f O f O
clausula NC=1
50
α β α β
f O f O f - mâ - si - fa - - - la khu-zim-nil - 'ê-
clausula NC=1
clausula CN=0,5
53
α β α β
- sh-wagh - nam - Yâ wê - lî-Yâ wê - lî-Yâ wê - lîl-wê - lî-lî - khu-zim-nil -
clausula NC=0
56
β α β α
'ê - sh - - - khu - zim - nil - 'ê - sh - wagh-nam - - - -
58
α β
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
clausula CN=0
60
α β
O f f Of O f - - - Yâ wê -
62
β α β α
lî-khuzim - nil - 'ê - shwagh-nam - mâ - - - sa - fa - la k - lî yâ lî


64
β
clausula NC=0
clausula NC=0
wanna G
da her mo kel hen - - - lî yâ lî - - - - - Yâ
67
β α' β
wanna G
wê la - - - - Yâ wê la - wê la -
71
α'
3
wê - - - - - - - - - - - O f O f O
74
β
clausula NC=0
wanna G
clausula NC=0
O la - - - - - Yâ wê - lî - lî yâ lî lî da her - lî
77
α β α
yâ lî lî da her - mô - kel - he
79
β α
clausula NC=1 wanna D
β
n sî wî yê - - - - - - - - O
83
4
α
clausula NC=1 wanna D
β α
hl wa n na lê ya ma y 'êi nî

Appendix 2: the whole transcription of Ḥaidar al-'Aṭṭār *Ubūḏiyya*, *"Waraya"*



RTMMAM n° 7 (2013)

La musique classique en fête : Le cas du *muqâm* azerbaïdjanais

Sasan FATEMI*

1. La classicité mise en question

Le *muqâm*, en tant que genre musical le plus important de l'Azerbaïdjan, s'inscrit dans la grande tradition musicale arabo-irano-turque, tout en étant plus proche de la culture musicale iranienne que de celles des Arabes et des Turcs. Les documents sur l'origine directe de l'état actuel de cette musique remontent au XIX^e^ siècle mais, comme dans le cas de son homologue iranien, ce serait une erreur de croire que son passé se limite à cette époque. J. During, en parlant des origines de la tradition *âzerie*, affirme son attachement à « celle des *maqâm*s » irano-arabo-turcs et précise qu'« elle remonterait donc à la synthèse élaborée du IX^e^ au XI^e^ siècle à Baghdâd entre les courants arabes, persans et peut-être byzantins, théoriquement unifiés dans les ouvrages théoriques de Fârâbi (X^e^ s.) et de ses successeurs » (During, 1988, p. 35). La branche iranienne de cette tradition de *maqâm* subit, à partir de l'époque safavide (XVI^e^ et XVII^e^ siècle), une décadence progressive jusqu'à l'époque *qâjâr* au XIX^e^ siècle. C'est à cette époque qu'un mouvement de revivification de la tradition musicale voit le jour simultanément en Azerbaïdjan et en Iran ; ici dans la cour des souverains *qâjârs* à Téhéran et là, en l'absence d'une cour royale, dans les réunions des mécènes cultivés à Shusha, dans un Azerbaïdjan qui venait tout juste de se séparer de l'Iran après une période de guerres intenses entre le pouvoir central et la Russie. Ce que dit During à propos du rassemblement des « éléments épars » de la tradition musicale du passé en Iran du XIX^e^ siècle (*ibid*., p. 36) est également valable pour l'Azerbaïdjan : Shusha et Téhéran ont commencé presque simultanément à réorganiser et à resystématiser ce qu'ils avaient hérité du passé. Les résultats différaient normalement mais les différences étaient beaucoup moins nombreuses que les ressemblances, surtout jusqu'au début du XX^e^ siècle. Bref, le *muqâm* azer-

* Professeur associé à l'Université de Téhéran.

baïdjanais et le *dastgâh* iranien sont les produits de deux démarches distinctes de réorganisation d'une seule et même musique.

Dans la littérature ethnomusicologique il y a une tendance à considérer les différentes musiques de la grande tradition musicale arabo-irano-turque comme musiques d'art, savantes ou classiques. On trouve ces qualificatifs aussi bien dans les titres que dans les contenus des ouvrages sur les musiques arabes, du Maghreb et du Mashriq, sur la musique ottomane et celles de l'Asie Centrale et aussi, particulièrement, sur la musique iranienne.

Quant au *muqâm* azerbaïdjanais les qualificatifs sont les mêmes. Bien que les chercheurs attirés par ce sujet ne soient pas très nombreux, ils n'ont pas hésité à le considérer comme musique d'art, savante ou classique (voir, entre autres, During, 1988, p. 7, 9, 35 ; Naroditskaya, 2000, p. 247).

Rien n'est plus logique que ces estimations car, étant donné les liens qu'établit le *muqâm* avec l'ancienne tradition savante arabo-irano-turque et en particulier avec la musique dite persane qui partage le même passé et le même sort avec elle, il n'y a aucune raison de la qualifier autrement. En fait, les Azerbaïdjanais eux-mêmes considèrent leur musique comme grave et sérieuse, comme nous allons le voir dans les pages suivantes. Mais s'ils n'y appliquent pas le qualificatif « classique », la considérant plutôt comme une musique « professionnelle de tradition orale » (*shifâhi an'anali profesionâl musiqisi*) (Zohrabov, 1996, p. 3), c'est en raison des instructions évolutionnistes du régime soviétique qui réservait l'adjectif « classique » pour la musique la plus « évoluée » de l'Occident[1]. Th. Levin, après avoir parlé d'une sorte de mythe soviétique selon lequel la musique « professionnelle » serait l'état plus sophistiqué de l'évolution de la *folk music*, écrit : « Although Soviet writings admit to the folk-classical dichotomy in European music […] the term 'classical' is not outside the European sphere » (Levin, 1980, p. 151).

Ceci dit, il faut nuancer un peu ce propos. On sait que les musiques des trois zones géographiques, Iran, Azerbaïdjan et Transoxiane, ont vécu une période relativement longue de décadence avant de reprendre, chacune de son côté, un souffle nouveau au XIX^e^ siècle. Après l'époque timouride, les fondements théoriques de la musique ancienne ont progressivement perdu leur compatibilité avec les nouvelles pratiques musicales sans être remplacés par d'autres concepts ou notions théoriques. Au XIX^e^ siècle, on recommence à réorganiser les répertoires existants, représentant maintenant des musiques assez différentes de la musique ancienne, et à restituer le statut du musicien et de son auditeur, dans les cours des *Khânât* à Boukhara, des *Qâdjâr* à Téhéran et dans les réunions des lettrés et des mécènes à Shusha. Ainsi, ces musiques, sorties d'une période de décadence, commencent à vivre une période de « reclassicisation » et, à cet égard, elles doivent être considérées plutôt comme l'héritage d'une grande tradition classique qui les unit les unes aux autres.

Dans un autre écrit dont cet article est tiré, j'ai argumenté qu'une des caractéristiques des musiques classiques (ou une des conditions nécessaires pour reclassiciser une musique) réside dans la particularité de son auditoire (Fatemi, 2005, p. 458-

[1] Pour les questions de l'invention en Occident de l'opposition notionnelle folk/art music et de l'appropriation en exclusivité de la notion d'universalisme par la musique savante occidentale, voir la synthèse réalisée par Gelbart, 2007.

461). C'est une caractéristique dont l'importance a toujours été soulignée par les chercheurs comme, entre autres, Signell qui a consacré une grande partie de son article sur le sujet à la notion d'« élite » qu'il considère comme fondamentale pour expliquer le statut de la musique ottomane comme étant classique (Signell, 1980, p. 165-168).

On sait qu'en principe c'est l'attachement à un cercle de lettrés et de connaisseurs, qu'il se trouve dans une cour ou ailleurs, qui garantit le développement d'une musique et sa survie en tant qu'art classique. Dans les réunions de ces mélomanes cultivés, le mode d'écoute musicale correspond à ce qu'Adorno (1962-1994, p. 10) qualifie de « structurelle », une « écoute parfaitement adéquate » des « experts » (*ibid*.). C'est ici également qu'on discute sur les aspects techniques et esthétiques de la musique, ainsi que sur ses dimensions extra-musicales, qu'on découvre de nouvelles possibilités d'élargir le système ou qu'on encourage les tentatives de développement. Ainsi, la catégorie musicale présentée dans ces réunions est distincte de celle des autres occasions, qu'il s'agisse de la cour ou d'ailleurs. Les meilleurs exemples de ces réunions tenues par les hommes de lettres et les connaisseurs dans l'aire culturelle qui nous occupe ici sont les *majlis* azerbaïdjanais du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle. Comme l'a précisé During (1988, p. 23) « La grande tradition musicale [de l'Azerbaïdjan] reposait entièrement sur le mécénat qui s'exerçait à travers les fêtes privées réunissant une grande audience, ainsi que par des assemblées plus restreintes de connaisseurs. Certains notables fortunés jouèrent un rôle de première importance en patronnant des musiciens ». Il s'agit là des *majlis* de Kharrât Qulu et de la poétesse Khurshidbânu Nâtavân à Shusha et d'autres *majlis* de Nakhitchevan et de Bakou (voir Shushinsky, 1985, p. 23, 24, 49).

En Iran, en dehors de la cour et des maisons des aristocrates, on accueillait les musiciens dans les réunions des lettrés dont Mostowfi (1998, vol. 1, p. 248, 250 et vol. 2, p. 190) donne quelques exemples. On y voit réunis les hommes de lettres, les artistes (peintres et calligraphes) et les musiciens comme par exemple le fameux Ali-Akbar Farâhâni. Vers la fin de l'époque *qâdjâr* et à l'époque *pahlavi*, où les musiciens s'étaient libérés du service de la cour, le rôle du mécénat revenait à certains connaisseurs dont la maison du plus célèbre, Hâj Âqâ Mohammad Irâni-Mojarrad, était fréquentée par les plus grands musiciens de l'époque ainsi que par les jeunes chanteurs et instrumentistes talentueux ; les musiciens de fêtes, les *motreb*, étant exclus de toutes ces réunions.

Quant au *Shashmaqâm* tadjik-ouzbek, cette remarque d'Abdorashidov, musicien tadjik, est significative : « Cette musique se jouait pour une élite intellectuelle. […] Dans le peuple, il est impossible qu'un tel système apparaisse, et d'ailleurs, il ne plaît pas tellement au peuple. Par contre, il est spécifique à l'élite culturelle de chaque nation orientale et constitue une de leurs particularités » (During, 1994, p. 56). C'est également le cas de l'Afghanistan où la musique Hindustani jouit d'un grand prestige : « The *sâzandeh* admiration for Hindustani music was not shared by Herati audiences. Although they might respect and even admire *klâsik* for its technical virtuosity, no one outside a small group of connoisseurs would make an effort to get to hear it. » (Baily, 1988, p. 111). On trouve la même audience et le même patronage pour la musique classique en Turquie et dans les pays arabes. Reinhard

(1969, p. 185) précise : « en Turquie, comme jadis en Europe, la musique savante n'était cultivée que dans les « maisons de Dieu », à la cour et parmi les hautes classes de la société. Il n'y avait pas de musiciens ni de compositeurs indépendants, mais des musiciens professionnels au service d'institutions et, à l'occasion, des membres de la noblesse, de la bourgeoisie ou de l'aristocratie militaire, qui étaient les « patrons » des musiciens ».

La modernisation des sociétés, pourtant, a modifié cette situation. L'émergence et le développement de la *popular music* dans les pays non-occidentaux, dotés historiquement d'une culture musicale « bipolaire » (classique/populaire), a tellement affecté l'équilibre socioculturel de la plupart de ces pays que beaucoup de chercheurs ont tendance à ne pas accepter l'existence de deux sphères distinctes d'élites et de masse dans la vie musicale contemporaine de ces sociétés (voire Powers, 1980, p. 4, 10 ; Racy, 1982, p. 6 ; Danielson, 1987, p. 26 ; 1997, p. 14 et 46). J'ai essayé de montrer ailleurs que cette confusion, loin d'être une exception à la règle ou une particularité des pays non-occidentaux, est une des conséquences inévitables de la genèse de la *popular music* dans toutes les sociétés, y compris et avant tout dans la « société mère » de cette catégorie musicale qu'est celle de l'Europe de l'Ouest (Fatemi, 2007).

Mais ce n'est pas seulement en raison de ce déséquilibre causé par l'expansion de la *popular music* qu'on est tenté de mettre en question la pertinence de la dichotomie élite/masse populaire en rapport avec les musiques dites savantes de ces sociétés. La République d'Azerbaïdjan montre une particularité par rapport aux exemples susmentionnés. La musique d'art, savante ou classique de ce pays, « reclassicisée » dans les réunions des élites et des mécènes cultivés, se joue dans les fêtes, les *toy*, où, normalement, on n'a pas affaire à un auditoire restreint et cultivé, mais plutôt à tout le monde, à un auditoire large, comme c'est le cas pour la musique *motrebi* et les genres légers de l'Asie Centrale.

Cette pratique met en doute le bienfondé des qualifications des auteurs considérant le *muqâm* azerbaïdjanais comme musique d'art, savante ou classique. On se demande donc si le *muqâm* est vraiment une musique sérieuse, grave et élaborée, une musique d'art destinée aux élites et les gens cultivés de la société. Si oui, comment expliquer sa présence dans les fêtes de mariage ou comment animer une fête avec une musique sérieuse ? On peut s'interroger également sur la nature des fêtes où s'exécute le *muqâm*. Quelles sont les caractéristiques de ces fêtes et à quel point sont-elles conformes à l'atmosphère habituelle qu'on attend d'une réjouissance publique ?

Essayons alors de répondre à ces questions.

2. Le *toy* du XIX^e^ au XX^e^ siècle

Il est très probable que la catégorisation de *toy* et de réunions (*majlis*), faite par Bulbul et citée par Shushinsky (1966, p. 32) pour le début du XX^e^ siècle, fût également valable au moins jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Il distingue quatre sortes de *toy* et de *majlis* : la réunion des *urafâ* (connaisseurs), le *toy* des

asnâf (corporation), le *toy* des *lotu*[2] (*luti*) et le *toy* des Arméniens. Les chanteurs du premier degré chantaient dans les réunions des *urafâ* auxquelles assistaient les grands marchands et l'aristocratie locale, tous grands connaisseurs des *muqâm*. Les musiciens interprétaient des *dastgâh*[3] en entier (*tamâm dastgâh*). Les airs de danse n'y avaient aucune place. Assistaient au *toy* des *asnâf* les chanteurs du deuxième degré. Là, après avoir interprété les *muqâm* pendant presque deux heures, on permettait à une ou deux personnes de danser sur quelques airs de danse. Dans les *toy* des *lotu*, personne ne s'intéressait au *muqâm* et c'était plutôt les danseuses qui animaient la fête. On y convoquait, à côté d'une troupe de joueur de *zurnâ* (*zurnâchi*), deux ou trois « groupes à chanteur » (*khânanda dastasi*). Pourtant, il ne restait pas de temps pour chanter des *dastgâh* et les chanteurs en interprétaient quelques fragments pendant que les filles dansaient devant le public. Dans les *toy* des Arméniens, auxquels les chanteurs azerbaïdjanais assistaient très souvent, on ne chantait également que de petits fragments des *dastgâh* et les airs de danses occupaient une place prédominante (voir During, 1988, p. 22-23).

Il semble qu'à la période soviétique, le type de *toy* de *muqâm* le plus répandu dans les régions où l'art du *muqâm* occupait une place importante ait été un mélange des deux premiers types de *toy* mentionnés par Shushinsky pour la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^. Aux dires de mes informateurs, les grands musiciens participaient aux *toy* où la danse occupait peu ou pas de place et il arrivait qu'ils chantent pendant une ou deux heures un *dastgâh* en entier. On convoquait aussi un autre ensemble de *bâlâbân-garmon-nâqârâ*[4], à côté de l'ensemble du *muqâm*, qui exécutait des petites chansons (*mâhni*) et des airs de danse. Ces deux ensembles jouaient à tour de rôle, mais même pendant l'exécution de la musique légère par l'ensemble de *mâhni* (chansons), la part de la danse était assez limitée. Les *dastgâh* se chantaient, comme c'était la coutume au XIX^e^ siècle, sur requête (*zakas*). Aucune commande ne pouvait être rejetée par le chanteur, chef de la petite troupe de *muqâm*, et celui qui faisait une demande, ainsi que les autres invités, n'avait pas le droit d'interrompre les musiciens, même s'il s'agissait d'un *dastgâh* entier qui pouvait durer assez longtemps. Il arrivait qu'après avoir chanté un *dastgâh*, un autre invité, en retard par rapport aux autres, entre dans la salle et demande le même *dastgâh*. Rien ne permettait aux musiciens de refuser ce dernier *zakas* et aux invités de perdre patience ou de protester. On exigeait que les gens écoutent les *dastgâh* plus ou moins attentivement et lorsque le tour des *mâhni* et des airs de danse arrivait, une ou deux personnes avaient le droit de se mettre à danser.

Les choses commencent à changer à partir des années 60. L'énorme énergie musicale du pays, d'un côté, et le patronage de l'État, de l'autre, ont abouti à une éducation massive dans le domaine musical. De nombreuses écoles de musique à Bakou ont formé de nombreux musiciens de *muqâm*, obligeant ainsi les autorités à prendre des mesures adéquates pour que tout le monde puisse avoir l'occasion de présenter son art. Plus tard, avec l'ouverture des maisons de réjouissance (*shâdliq*

[2] Les musiciens de fêtes qui jouent normalement du *zurnâ* et du *dohol* (hautbois et tambour).
[3] De la même signification que le *dastgâh* iranien, c'est-à-dire une suite composée de plusieurs modes.
[4] Soit respectivement une sorte de hautbois, accordéon russe et tambour cylindrique.

evi) dans toutes les villes, grandes et petites, comme lieux officiels de déroulement des fêtes, l'État y recrute les musiciens et contrôle l'organisation des *toy*.

D'un autre côté, la musique de variété naissante commence à pénétrer dans les *toy*, mais sa présence reste pour longtemps assez limitée. Par contre, la consommation de l'alcool dans les fêtes, jadis interdite, a des conséquences importantes. Désormais, on peut de moins en moins exiger une écoute attentive. Si avant on arrêtait de servir du thé ou quoi que ce soit pendant l'exécution du *muqâm*, en signe de respect pour la musique et pour l'écoute musicale, maintenant le bruit des couverts (car, avec la vodka, on se met aussi à manger) et, bien sûr, des verres de vodka se mêlant au brouhaha de la foule, témoignent d'une audition d'une autre nature : entendre (et non pas écouter) une musique qui se présente plutôt comme un fond sonore.

Le *muqâm* reste, cependant, un art vivant dans les *toy* de Bakou, de Shirvân et de Karabakh jusqu'à la fin des années 80. Sa décadence, qui commence très tôt après l'indépendance, est tellement rapide qu'on se pose des questions sur la réalité de sa popularité à l'époque soviétique. Dix ans après l'indépendance, on ne trouve plus de *toy* de *muqâm* dans la ville de Bakou. Les musiciens de *muqâm* sont tous mécontents de leur situation actuelle et la rareté des demandes leur a imposé des problèmes économiques importants. Leur adversaire le plus grand est la musique de variété qui a envahi les mass media et qui a remplacé le *muqâm* dans tous les *toy* de Bakou.

3. Le *muqâm* et la réjouissance publique

Avant de commencer mes enquêtes de terrain à Bakou, j'ai rencontré une famille de musiciens amateurs en Azerbaïdjan iranien. S., le fils ainé de la famille, joue du *târ* âzeri, son frère cadet joue du *garmon* et sa mère, ayant une belle voix, chante les airs azerbaïdjanais pour ses proches dans les réunions familiales et amicales. Ces trois membres de la famille, ainsi que le père et la sœur de S,. qui ne pratiquent pas la musique, sont passionnés de l'art du *muqâm* et de la musique azerbaïdjanaise, contrairement à l'oncle maternel de S. qui est plutôt adepte de l'art du *radif* iranien. C'est un chanteur amateur de cette musique qui, bien que peu médiatisé, est bien connu dans le milieu musical du pays

Accueilli chaleureusement au sein de la famille de S. à Tabriz, j'ai été frappé, dès mes premières conversations avec les membres de la famille, par la différence entre l'attitude de mes hôtes envers la musique et celle de l'oncle dont ils me communiquaient le point de vue. Ils se plaignaient de la gravité de l'attitude puriste de ce dernier qui insistait sur le sérieux de toute musique d'art et qui conseillait vivement de la préserver de toute légèreté, qu'il s'agisse de l'âme ou des circonstances. Pour l'oncle, faire de la musique était une affaire sérieuse qu'il ne fallait pas mêler avec les activités de nature divertissante. Jouer les *muqâm* dans les fêtes où on bavarde, on danse, on mange et on boit, était à ses yeux, une faute impardonnable. Pour lui, le *muqâm* azerbaïdjanais, comme le *radif* iranien, contribuait à la purification de l'âme et n'avait rien à voir avec les fêtes.

Ce genre d'attitude, très répandue d'ailleurs en Iran, gênait considérablement S. et sa famille, chez qui la musique azerbaïdjanaise et surtout le *muqâm*, était une

musique vivante et en contact direct avec la vie de tout le monde. Tout en soulignant le fait que de nos jours en Azerbaïdjan (iranien), on ne pouvait plus trouver beaucoup de *toy* où l'on interprète du *muqâm*, ils précisaient cependant que le *muqâm* et la réjouissance publique ne se contredisaient pas dans la culture azerbaïdjanaise. Contrairement aux Persans, les Azerbaïdjanais avaient une attitude très flexible envers les circonstances musicales. Chez eux, le *muqâm* ne constituait pas un secteur privilégié, étranger à cette convivialité qui domine l'ambiance des fêtes. Tout en étant le genre par excellence des réunions intimes et réservées, il accompagnait également ses auditeurs dans les manifestations extériorisées de leurs sentiments de joie et de gaieté. Ici, dans les fêtes, on pouvait, selon eux, passer commande d'un *muqâm* aux musiciens et continuer à manger, à rire, à boire et à bavarder pendant l'exécution musicale. Pourtant, personne n'exigeait qu'un *muqâm* en entier soit joué ou chanté et tout le monde, les musiciens ainsi que les auditeurs, savait très bien que la commande ne visait que certains fragments du *muqâm* demandé, parmi lesquels les airs rythmés, comme *reng*, *tasnif*, *diringi* (ou *diringa*), prenaient une place plus importante. Il s'agit peut-être là du deuxième type (dans sa version encore un peu plus légère) de *toy* azerbaïdjanais de la fin du XIX^e^ siècle décrit par Shushinsky (voir plus haut).

Cette attitude envers la fête et sa musique, envers le *muqâm* et sa place dans différentes circonstances, m'avait parue assez cohérente et je n'y avais pas trouvé de contraste important avec l'attitude générale envers les mêmes sujets dans les autres sociétés iraniennes : on festoie, on s'amuse, on est gai et on joue de toute sorte de musique joyeuse, y compris des fragments disparates de musique sérieuse, surtout les plus légers.

Cette image cohérente s'est brisée pendant notre séjour à Bakou où le discours des musiciens sur la fête et la place de la musique dans les fêtes était aussi inouïs et surprenants pour moi que pour S. L'image que nous donnent ces musiciens des *toy* de *muqâm* diffère à bien des égards de celle qui prévaut en Azerbaïdjan méridional. Ici, le *muqâm* reste une musique à écouter attentivement.

Nous avons déjà parlé brièvement de ce genre de *toy* en Azerbaïdjan du XIX^e^ siècle dans les pages précédentes. Afin de mieux connaître le mode de pensée des musiciens azerbaïdjanais, en ce qui concerne le rapport entre fête, musique et réjouissance publique, il convient de considérer leurs propos en les citant de façon plus directe. Nous classerons le discours de musiciens en cinq rubriques : les musiciens et la musique, le *toy* comme un grand conservatoire, la condition de l'écoute, la place de la danse dans les *toy* et, finalement, les auditeurs.

3.1. Les musiciens et la musique

1. Participer aux *toy* n'était aucunement dégradant pour les grands musiciens. Au contraire, plus on était réputé, et plus on était sollicité dans les *toy* ; les bons chanteurs étaient très respectés ; les mauvais n'avaient pas de place dans les fêtes :

« À l'époque [vers le milieu du XX^e^ siècle] il n'y avait qu'une vingtaine de chanteurs, dont cinq seulement étaient conviés aux *toy* ; les autres n'étaient pas des chanteurs de qualité » (Alibâbâ Mohammadov[5], maître du chant)[6]. « Si un chanteur

[5] La translittération des noms propres et de mots *âzeris* suit l'usage académique du persan.

chantait bien, le *toy* se déroulait bien et les organisateurs de la fête le respectaient beaucoup : ils lui réservaient une chambre à part pour ses moments de repos, ils lui servaient des plats spéciaux, etc.» (Vâmeq Mohammad-Aliev, maître de *târ*). « À Nârdârân [petite ville près de Bakou], il est arrivé qu'on ait renvoyé du *toy* un mauvais chanteur en le coiffant d'une épluchure de pastèque sans se donner la peine de le payer » (Ramiz Zohrabov, musicologue). « Ceux qui n'arrivaient pas à bien chanter les *muqâm* n'étaient pas conviés à Bakou mais plutôt dans les *toy* des autres villes, comme Sâlyân et Ganje, où les gens étaient plutôt amateurs des *mâhni* que du *maqâm* » (V. M.-A.).

2. Le *muqâm* occupait la partie la plus importante de la séance musicale. On convoquait également un ensemble de *garmon-nâqârâ,* mais il était plutôt éclipsé par la présence des *muqâm*istes. A partir des années 60, à la suite de l'éducation musicale massive dans les conservatoires, le rapport qualité-quantité s'inverse :

« D'abord l'ensemble de *muqâm* se mettait à exécuter la musique, au bout d'une heure ou plus, lorsque le chanteur se fatiguait, l'ensemble de *garmon-nâqârâ* prenait le relais […] Au total nous chantions pendant quatre ou même six heures ». « Au début on ne convoquait que deux troupes de musiciens, un *khânanda dastasi* et un ensemble de *garmon-nâqârâ.* Mais ces derniers temps, avec l'augmentation de nombre des musiciens, on convoquait quelquefois cinq ou même dix chanteurs de *muqâm* » (A. M.).

« A Shamâkhi, il y a presque trente ans on ne chantait pas de *mâhni* dans les *toy* » (Âqâ-Karim Nâfez, maître du chant). « A partir des années 60, les musiciens poussent comme des champignons et les meilleurs sont tous partis ». «Quelquefois on convoquait trois, quatre ou cinq chanteurs avec un ensemble de *muqâm* et puis un ensemble de *garmon-nâqârâ*» (V. M.-A.).

« Cinq ou six chanteurs s'asseyaient, l'un chantait Mâhur, l'autre Segâh, etc. Les fonctionnaires de l'État convoquaient jusqu'à sept chanteurs, les petits marchands jusqu'à trois » (Jebre'il Abbas-Aliev, maître de *kamânche*). « L'éducation massive avait un avantage et aussi un désavantage. C'était bien que tout le monde ait eu la possibilité d'apprendre la musique, car l'apprentissage ne coûtait pas cher, mais, avec l'augmentation du nombre des musiciens, la qualité de leur art a baissé » (Elshân Mansurov, maître de *kamânche*).

3. Aujourd'hui, les musiciens réputés n'ont plus très envie de participer aux *toy*. Cela tient surtout au fait que le *muqâm* est relégué au deuxième plan dans le déroulement des fêtes. Par ailleurs, les problèmes économiques ne permettent pas aux organisateurs des *toy* de convoquer les *muqâm*istes qui sont actuellement plus chers qu'avant :

« Aujourd'hui, le *muqâm* n'est même pas très présent dans les *toy* des petites villes aux alentours de Bakou. Les gens vivent dans une mauvaise situation économique, alors qu'un chanteur de qualité demande une bonne rémunération » (V. M.-A.). « Aujourd'hui, je vais au *toy* avec, par exemple, cette demoiselle. Je ne chante que vingt minutes ou, au maximum, une demi-heure et ensuite c'est elle qui anime la fête en chantant des airs dansants » (A. M.). « Jadis, j'allais aux *toy* et j'aimais

[6] Toutes les citations de cette partie de l'article proviennent de communications personnelles datées de l'année 2001.

beaucoup cela. Mais, maintenant, les *toy* ont dégénéré et ne m'attirent pas autant » (Ramiz Qoliev, maître de *târ*).

3.2. Le toy comme un grand conservatoire

Le cas de *toy* de *muqâm* illustre la thèse de Bernard Lortat-Jacob (1994) sur cette fonction de la fête. Tous les musiciens azerbaïdjanais reconnaissent unanimement que le *toy* est une grande école au sein de laquelle ils ont acquis beaucoup de leurs connaissances techniques et artistiques :

« Tout ce que j'ai appris des *muqâm*, je l'ai appris dans les *toy*. J'y allais en compagnie des grands maîtres chanteurs qui me donnaient des conseils précieux pendant les exécutions musicales : joue tel ou tel *reng* ; ne joue pas tel ou tel morceau de cette façon ; ne passe pas au registre aigu tant que je n'y suis pas, etc.» (V. M.-A.). « Comme disait Jabbâr Qâryâghdioghlu « le *toy* est une grande école ». Si tu ne chantais pas, ou ne chantais pas correctement un fragment du *muqâm*, ou si tu transgressais les règles de la prosodie des poèmes chantés, il y avait toujours un connaisseur dans le public qui te le signalait […] Le *toy* est une grande éducation. Cela veut dire : s'asseoir, entendre, écouter, apprendre et se lever » (A. M.). « Le *toy* est une grande école artistique. C'est dans les *toy* que notre musique s'est élaborée » (R. Q.).

3.3. La condition de l'écoute musicale

Les conditions de l'écoute dans les *toy*, expliquées par les musiciens, sont au même degré compatibles avec l'art du *muqâm* et incompatibles avec l'idée que l'on a généralement de la fête :

« Avant, même si le *muqâm* durait une heure et demie ou deux heures de suite, tout le monde écoutait attentivement ». « Écouter est une chose et manger une autre : on mangeait d'abord et on écoutait après ». « Avant, si on buvait de l'alcool dans les *toy* en cachette, c'était mal vu. Après, au fur et à mesure, sa consommation est devenue courante, surtout dans les villes. L'alcool est incompatible avec la musique » (V. M.-A.). « A Shirvân, dans les petites villes ou les villages où les gens ne dansaient pas pendant le *toy*, ils s'asseyaient calmement et écoutaient attentivement le *muqâm* » (A.-K. N.).

« À Mâshtâqâ et à Nârdârân [petites villes aux alentours de Bakou] le *toy* commence à 5 ou 6 heures du soir et dure jusqu'à 2 ou 3 heures du matin. Là, même les petits enfants écoutent attentivement le *muqâm*. C'est le contraire des *mâhni* dont l'écoute ne demande pas de concentration. On peut les écouter en bavardant, en fumant, en buvant et en mangeant ». « Une fois, dans un *toy*, il y a 20 ou 30 ans, j'ai jeté un verre d'eau à la figure de gens qui étaient en train de parler lors de l'exécution du *muqâm* » (E. M.). « Jadis, lorsque quelqu'un passait commande à un chanteur, le *sarpâyi* (*toy pâdshâhi*, l'animateur du *toy*) se levait, annonçait qu'on avait demandé tel ou tel *muqâm* et donnait l'ordre au public de se taire et aux serviteurs de ne pas servir de thé. Je chantais un *muqâm* assez long pendant lequel personne ne bougeait » (A. M.).

« Dans les *toy*, lorsqu'on est en train d'exécuter les *muqâm,* personne ne parle et tout le monde respecte la musique » (J. A.-A).

« Nous exécutions des *muqâm* pendant des heures sans que personne ne parle. À partir des années 70, la consommation d'alcool dans les *toy* est devenue fréquente et, depuis, les gens mangent et parlent au lieu d'écouter la musique ». « Lorsque j'étais petit, je n'osais pas bouger ou quitter la salle pendant que les musiciens exécutaient le *muqâm*. C'aurait été honteux » (Aref Asadollayev, musicologue et musicien). « L'écoute du *muqâm* demande des conditions particulières ; ce n'est pas comme les *mâhni* » (R. Q.).

3.4. La place de la danse dans les toy

Non seulement la danse était incompatible avec le *muqâm* et donc absente des séances musicales consacrées à cette musique, mais elle était également assez peu pratiquée dans les parties du *toy* animées par l'ensemble de *garmon-nâqârâ.* Tout cela est normalement valable pour les régions où le *toy* de *muqâm* est courant, tandis que dans d'autres régions, ainsi que dans les réunions des femmes, la danse occupe une place prédominante :

« Avant, on dansait très peu. Cela dépendait du nombre de danseurs dont on disposait. Il n'y en avait le plus souvent qu'un ou deux qui pouvaient exécuter, par exemple, des danses de la région de Qâzâkh ou d'autres genres de danse » ; « petit à petit, les choses ont changé et on est arrivé à un stade où les gens ne faisaient dans les *toy* que danser. Comme dit Hâbil Aliev [maître de *kamânche*] : « Avant on disait : « joue quelque chose, qu'on écoute », maintenant on dit : « joue quelque chose pour qu'on danse » » ; « à une époque, lorsque même cinq ou six personnes se mettaient à danser, on disait, avec mépris, « Voila le *toy* des Arméniens » » (V. M.-A.). « Dans les *toy* de Shamâkhi, il arrivait que les joueurs du *zurnâ* [qui étaient convoqués à côté des *muqâm*istes ou des *âshiq*] insistent auprès de quelqu'un pour qu'il danse. Alors il jouait lui-même le *tarkame* ou des airs de danse de Qâzâkh et la personne en question dansait pour deux ou trois minutes ». « Dans ma jeunesse je n'avais pas vu de danseurs dans nos villages aux alentours de Shamâkhi. On ne dansait pas dans les *toy*. A l'heure actuelle, les jeunes n'arrivent pas à se tenir assis, ils veulent danser coûte que coûte ». « Dans le *toy* de mon frère, le *toy pâdshâhi* a donné l'ordre à mon père de danser. Le pauvre, il ne savait pas du tout le faire. Tout ce qu'il a pu faire était de tendre les bras des deux côtés comme une croix et de tourner deux ou trois fois en rond. Depuis, jusqu'à présent où il est vieux, ses enfants et ses petits-enfants se moquent de lui ». « Dans deux *toy* j'ai sévèrement empêché les gens de danser. L'un était le *toy* de mon frère en 1987. Quelqu'un s'est levé pour danser, je lui ai soufflé à l'oreille : « Fiche le camp » et il est parti. Le chanteur invité était Alim Qâsimov. Il a chanté deux *dastgâh* en entier et puis j'ai annoncé : « Allez, le *toy* est fini ». La deuxième fois c'était en 1992. J'avais convoqué un *âshiq* et annoncé tout au début du *toy* que personne n'avait le droit de danser, l'*âshiq* chanterait et danserait lui-même [en principe, la danse des *âshiq* consiste seulement à faire quelques petits pas légers]. Les gens étaient mécontents et ils grognaient : « C'est quoi ce *toy* où on n'a pas le droit de danser ? » ». « Récemment, j'assistais, comme invité et non pas comme chanteur, au *toy* de mon cousin. Il y avait beaucoup de gens qui dansaient. J'ai dit à mon cousin : « Ton toy est devenu comme ceux d'Urgut (un village près du nôtre où on danse beaucoup) ». Il

s'est levé et a empêché les gens de danser ». « Pourtant, autour de Shamâkhi, il y avait des villages dans lesquels les *zurnâchi* (joueurs de hautbois *zurnâ*) n'ont pas envie d'aller, car les gens dansent tellement que les *zurnâchi* finissent par en avoir la bouche sèche. Il y en a qui disent : « Ce n'est pas juste qu'untel danse dix fois et moi seulement cinq fois » » ; (A.-K. N).

« A Nârdârân, personne ne danse dans les toy. C'est mal vu. Il y a un bouffon qui danse une fois et c'est tout. Il n'y a pas de danse dans les *toy* masculins. Ce sont seulement les femmes qui dansent » (Sedqi Mostafâyev, directeur de l'ensemble Irs). « Dans les *toy*, lorsqu'on exécute les *muqâm* personne ne danse. Si on convoque des danseurs, ils dansent d'abord sur les airs de danse et puis tout le monde se tait pour écouter le *muqâm* » (J. A.-A.). « La danse n'est pas courante dans les *toy* de *muqâm*. Il arrive qu'un *âq saqqal* (barbe blanche, vieux) passe commande d'un *tarkama* (air de danse en dehors du *muqâm*) pour pouvoir danser pendant quelques minutes, et ça sera tout » (R. Q.).

3.5. Les auditeurs

L'auditeur principal du *muqâm* dans les *toy* est un connaisseur de la musique. C'est quelqu'un qui connaît bien les *dastgâh*, les subtilités de l'interprétation musicale et les techniques vocales et instrumentales. Il est également un connaisseur de la poésie classique et maîtrise bien les règles de la prosodie. Tout le public ne partage certainement pas ces capacités avec les auditeurs-connaisseurs, mais il semble que ce sont ces derniers qui prennent la responsabilité d'une audition convenable de la musique interprétée. Curieusement, ce genre d'auditeur se trouve, de nos jours, plutôt dans les villages que dans les villes :

« Dans ce genre de *toy* [*toy* de *muqâm*], tout le monde n'est pas connaisseur des *muqâm*. Il n'y a que quelques connaisseurs devant lesquels il est très difficile de chanter. Par exemple, le chanteur fait une erreur et tout le monde tourne son regard vers un ancien (*âq saqqal* : barbe blanche). Celui-ci ne dit rien, il ne critique pas, mais il commence à chanter ; il interrompt le chanteur et se met à chanter la version correcte et ainsi fait comprendre à tout le monde, y compris au chanteur qu'il a chanté faux » (R. Z.). « Il y avait toujours une ou deux personnes qui comprenaient bien. Si tu chantais incorrectement la mélodie ou si tu prononçais incorrectement le poème, ils te le signalaient » (A. M.).

« Il y en a qui sont illettrés mais qui connaissent bien les parties des *dastgâh*. Par exemple, s'il arrive que le chanteur omette le Shekaste Fârs cette personne le lui signale […] Il les a appris dans les *toy* de son père, de son ami, etc. […] Il arrive qu'on demande deux fois de suite un *dastgâh*. Le chanteur est fatigué et omet la deuxième fois, une partie du *dastgâh* dans le registre aigu, mais le connaisseur se lève et le lui fait remarquer » (J. A.-A.).

« Dans les villes, les gens ne comprennent pas ; ils passent commande d'un *dastgâh* qui vient de se terminer et qui a été interprété pendant trois heures ». « Le *muqâm* ne peut pas être apprécié par tout le monde ; ce n'est pas une musique que n'importe qui peut comprendre » (R. Q.).

« Aujourd'hui, les gens ne connaissent pas le *muqâm*. Une fois, dans un *toy* (c'était entre 1980 et 1985), je jouais du *kamânche* en compagnie du chanteur Hâji-

bâbâ et du *târiste* Bahrâm Mansurov. Un jeune homme nous a passé commande du *muqâm* Râst. Nous nous sommes mis à interpréter le *muqâm*, mais au bout d'un moment le type a protesté en nous demandant quand nous allions enfin terminer. Hâjibâbâ, furieux, a arrêté de chanter et a crié : « Espèce d'idiot ! Si tu ne sais pas combien dure le *muqâm* Râst, pourquoi tu passes commande ? » » ; « à l'époque, là où il y avait des personnes âgées, il y avait du respect et de la pudeur ».

Tout montre que le *toy* de *muqâm* est, en général, étranger à la notion de réjouissance publique. La rareté de la danse, l'existence d'un auditoire connaisseur, le silence des auditeurs pendant les séances musicales consacrées au *muqâm*, l'incompatibilité de ces séances avec l'acte de manger et de boire (mais qui occupent une place centrale dans les *toy*), la participation des musiciens de qualité à la fête, considérée comme une grande école d'apprentissage musical, nous conduisent à la conclusion suivante : le *toy* de *muqâm* dans la République d'Azerbaïdjan, contrairement au cas de l'Azerbaïdjan iranien, n'est pas considéré comme une occasion de se distraire mais plutôt comme une affaire sérieuse et grave qu'il faut protéger contre les caprices des auditeurs d'esprit léger.

4. Le conservatisme et le discours politique

On peut considérer le *toy* de *muqâm* du XX^e^ siècle comme l'expansion dans le milieu populaire du *toy* le plus noble du XIX^e^ siècle, celui des *urafâ*. L'égalitarisme soviétique y a joué sans doute un rôle important. Après la disparition des grands mécènes, l'art du *muqâm* pénètre les classes moyennes, et cela de façon égalitaire dans les villes et dans les villages. Il devient *khalqi* (du peuple, dans le sens soviétique du terme), qualificatif qui peut le protéger contre les menaces de l'idéologie communiste. Le *shashmaqâm* tadjik-ouzbek, considéré comme un art attaché aux cours féodales des *Khânât* de Boukhara, a souffert pendant des décennies de la même menace, mais le *muqâm* azerbaïdjanais a eu suffisamment d'alibis pour échapper à une telle accusation. Il n'a jamais été une musique de cour, pour la simple raison qu'il n'y avait jamais eu de cour royale en Azerbaïdjan tsariste. De plus, grâce à ses liens étroits avec les *toy*, il a pu trouver un refuge sûr dans ces derniers en modifiant le statut de son patronage qui appartient désormais à des couches socioculturelles assez variées, des simples connaisseurs villageois aux hauts fonctionnaires.

Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas eu de menaces d'un autre ordre. La politique de l'occidentalisation des musiques asiatiques n'a pas épargné le *muqâm*. Mais, là aussi, les efforts de quelques musiciens de génie, notamment ceux d'Uzeyr Hâjibeykov, qui essayaient de concilier de façon la moins nuisible possible les deux systèmes musicaux, ont garanti la subsistance du *muqâm* en tant que patrimoine culturel des Azerbaïdjanais. Ce dernier point est important, car la notion de patrimoine a un effet bouleversant sur l'âme de l'Azerbaïdjanais. Au Moyen Orient, il y a peu de peuples qui les égalent dans leur fierté envers leur passé et leurs biens culturels, ainsi que dans leur amour pour les paysages et la nature de leur pays (Le voyageur qui a entendu maintes poésies et chansons *âzeri* sur l'Araxe, est déçu de découvrir cette rivière frontalière tout à fait banale). Il est donc compréhensible qu'un art sublime et raffiné comme le *muqâm* suscite la plus haute estime

des Azerbaïdjanais, ce qui est, entre autres, confirmé par ces quelques lignes de l'ouvrage de During (1988, p. 32) :

> A cela s'ajoute la très haute idée que se font les musiciens de la valeur intrinsèque de leur patrimoine. « Les *muqâm* sont une page de l'histoire du peuple *âzeri* écrite par le sang. C'est difficile à faire comprendre, il faut être Azeri ; c'est une chose très profondément spirituelle et nationale » nous déclarait A. Ali-Zâde, compositeur de formation occidentale. Un de ses confrères, Melikov, déclarait au cours d'un colloque que celui qui ne jouait pas cette musique n'avait pas le droit d'en parler. Même les musiciens *âzeris* rattachés à l'école occidentale affirment volontiers que dans tout l'Orient, la plus haute forme de *maqâm* est celle de l'Azerbaïdjan. On y adjoint toujours l'école persane, considérée comme équivalente, et l'on écarte implicitement ou explicitement les traditions turque, arabe et surtout *uzbek* et *tâjik*, qui « usurpent » le label « tradition du *maqâm* » et dont les compositions hiératiques représentent un état figé d'un genre considéré comme fondamentalement mobile et créatif.

Ce genre d'approche, dans tous les domaines, y compris la musique, s'est accentué pendant la période soviétique où la politique culturelle encourageait le nationalisme local. Cette musique devient donc à la fois *khalqi* et emblème culturel du peuple d'Azerbaïdjan. Elle est désormais un art sublime, jouissant plus que jamais, d'un statut très élevé qui doit être protégé contre les caprices de ceux qui ne respectent ni le peuple (*khalq*) en tant qu'ensemble des individus sans distinction, ni « la nation », en tant qu'unité socio-culturelle distincte.

Tout cela est bien sûr seulement valable pour les régions où le *muqâm* est un art prisé et où il existait déjà la tradition de jouer les *muqâm* dans les *toy*, c'est-à-dire les régions de Karabakh, Shamâkhi et Absheron, où se trouve la ville de Bakou.

Le fait que le *toy* de *muqâm* se légitimait en s'appuyant sur le prestige d'une poignée d'auditeurs connaisseurs à l'occasion de fête est significatif. Il semble que la popularisation des *toy* de *muqâm*, la conciliation des éléments des *toy* des *urafâ* avec les attentes d'un public ordinaire dans les fêtes, n'aurait pu se réaliser sans la pression des connaisseurs et des « barbes blanches ». Le discours politique, sur les patrimoines artistiques, sur la valeur des coutumes nationales et sur les éléments de l'identité culturelle, a aidé ces personnalités influentes à justifier le mode sobre et sérieux du déroulement des fêtes. Cela ne veut pas dire pour autant que les connaisseurs imposaient totalement leur volonté et que les auditeurs étaient tout à fait fermés au *muqâm*. Ces derniers n'étaient pas condamnés à écouter une musique qu'ils n'aimaient pas et à assister à une fête qui les ennuyait. Cela n'était de toute façon pas le cas pendant la première moitié du XX^{e} siècle.

On peut supposer que, comme toute idée nouvelle, le discours culturel des Soviétiques aussi était au départ le credo de la majorité de la population. Un cas semblable est repérable en Iran postrévolutionnaire, où le discours religieux, soulignant l'aspect mystique de la musique iranienne, a connu une approbation générale pendant plus d'une décennie, ce qui a créé une ambiance de style soufi encourageant les musiciens à considérer leurs pratiques musicales comme une affaire spirituelle, comme une forme de dévotion. La fragilité de cette tendance en Iran s'est révélée lorsque le gouvernement a décidé de changer de cap et de réhabiliter la *popular music* iranienne, adoptant la politique de pluralisme musical. Dès lors, on constate

l'apaisement de la ferveur mystique et l'augmentation du nombre des musiciens de la musique légère.

La République d'Azerbaïdjan aussi a vécu ce genre d'évolution des tendances musicales, mais de façon plus lente et plus progressive. L'apparition de la *pop music* dans les années 60 a causé la première segmentation de l'auditoire des *toy*, séparant les jeunes des gens âgés[7], et la chute du communisme en a causé la deuxième, déjà amorcée presqu'une décennie auparavant, séparant les habitants des villes de ceux des villages. Le déclin de popularité des idéaux marxistes a aussi contribué, pendant toute cette période à partir des années 60, à la perte d'efficacité d'un discours culturel jadis très prisé. Tout cela a mis, au fur et à mesure, les musiciens du *muqâm* et les auditeurs connaisseurs des *toy* dans un camp opposé à celui des auditeurs qui s'intéressaient de moins en moins à la musique sérieuse. Les premiers commencent à s'imposer de façon plus directe, comme on peut le conclure des dires de A.-K. N., à propos des convives désirant danser dans les fêtes, et la divergence des deux camps commencent à provoquer des conflits, comme en témoigne l'histoire d'E. M. qui a jeté un verre à la figure de ceux qui parlaient pendant le concert ou dans celle de Hâjibâbâ avec celui qui avait passé commande du *muqâm* Râst, racontée par A. A.

Les musiciens du *muqâm* sont très mécontents de leur nouvelle situation. Méprisant les *toy* d'aujourd'hui et estimant dégénéré le goût musical de la société actuelle, ils concluent que le vrai auditeur du *muqâm* se trouve dans les colloques et les séminaires scientifiques ou dans les festivals internationaux, car c'est un art très difficile à comprendre, contrairement à la musique de variété qui, au dire des connaisseurs, n'est que du « *tipili pitam* » (allusion au rythme à 6/8). Ils n'oublient pourtant pas de rendre hommage à la fidélité des habitants des petites villes et des villages au *muqâm* en précisant que cet art est encore vivant aux alentours de Bakou.

Cette classification de l'auditoire leur semble aujourd'hui si naturelle que la question (elle aussi naturelle, bien que tintée de jugement de valeur) qui se pose sur cette contradiction les surprend : « Comment expliquez-vous que les citadins soient moins capables que les villageois de comprendre une musique dont la vraie place est dans les colloques scientifiques ? » La réponse aurait pu être très simple : « Parce que les villageois sont plus cultivés que les citadins », mais je n'ai pas eu cette réponse, et d'ailleurs je n'ai eu presqu'aucune réponse. Les musiciens interrogés n'arrivaient pas à concilier ce qu'ils pensaient de leur art, l'estimant sublime, compliqué, élaboré, etc., avec ce qu'ils pensaient, semble-t-il, des capacités intellectuelles des citadins par rapport à celles des villageois. Ils revenaient même quelquefois sur ce qu'ils avaient dit : « Non, dans les villages non plus il n'y a qu'une ou deux personnes qui comprenne(nt) ».

Mais ce n'est pas en mesurant le degré de compréhension des citadins ou des villageois qu'on peut expliquer cette apparente contradiction. C'est la question,

[7] Bien que, selon Bennett (2000, p. 1), c'était plutôt pendant les années 70 et 80 que « music and style-led youth cultures became a powerful form of collective expression in the then 'Communist bloc' countries of eastern Europe and have remained a significant aspect of youth lifestyle in the *glasnost* and post-*glasnost* eras ».

inspirée des propos de mes informateurs, qui a été mal posée, car il ne s'agit pas là de compréhension et d'incompréhension, mais plutôt de fidélité et d'infidélité. Ce n'est pas que les citadins comprennent moins l'art du *muqâm* que les villageois : ils ont abandonné cette musique sous l'impact de la modernisation tandis que les habitants des petites villes et des villages l'ont plus ou moins sauvegardée en résistant davantage aux assauts de cette même modernisation. C'est le degré de conservatisme qui est en question : plus élevé chez les uns que chez les autres.

Conclusion

Le simple fait d'exécuter une musique supposée classique dans les fêtes ne doit pas mettre en question le niveau de qualification qu'elle exige sans examiner de près les conditions de sa présentation. Au lieu de poser la question de la nature de la musique, il faut plutôt s'interroger sur la nature de la fête même dans laquelle elle se présente ; une circonstance qui peut être étrangère à la notion de réjouissance publique.

Il y a d'autres cas semblables à celui de l'Azerbaïdjan concernant la présence d'une musique estimée classique, performée dans des circonstances apparemment inappropriées. Au Maghreb, il semble que la musique savante ait été aussi bien cultivée dans les maisons privées des connaisseurs et des élites de la société que dans les cafés et dans les fêtes de mariage et de circoncision traversant ainsi les frontières entre les classes (Davis, 1997, p. 3). Pierre Bois également, en parlant des orchestres des villes du Maroc, signale que, même aujourd'hui, ils se présentent à la fois dans les fêtes de mariage et « dans des concerts privés organisés par les associations de mélomanes qui remplacent les mécènes d'autrefois » (1995, p. 83). Mais le silence des documents sur les conditions de la présentation de cette musique dans les fêtes nous empêche de conclure à coup sûr qu'il s'agissait ou qu'il s'agit d'une confusion de classes (culturelles et/ou sociales) quant à son audience. Sans examiner attentivement les *toy* du *muqâm* azerbaïdjanais, on pourrait croire que l'art du *muqâm* est un art populaire attirant toujours un vaste éventail d'auditeurs.

C'est l'erreur qu'on peut commettre également lorsqu'on apprend que la musique savante arabe du Maghreb et de l'Iraq s'exécutait couramment dans les cafés (Davis, *supra* et Qassim Hassan, 1995, p. 3). En se référant à l'article de Rouanet décrivant les cafés maures (par opposition aux cafés-concerts où se jouaient des chansons et des airs de danse) où les concerts commencent à sept heures du soir et se terminent à onze heures, on comprend bien de quoi il s'agissait :

> Pendant des soirées entières les artistes retiennent ainsi une clientèle attentive, et les propriétaires des cafés [maures] se disputent volontiers les musiciens de renom pour achalander leur établissement. Les indigènes vont à ces cafés maures pour entendre de la musique, surtout de la bonne musique. […] Les assistants sont silencieux et recueillis. Tout en dégustant la petite tasse de café, ou le thé parfumé d'une feuille de menthe ou de verveine, ils écoutent, absorbés et comme détachés du monde. Leur plaisir ne se manifeste pas extérieurement, mais à les voir ainsi immobiles on les sent pénétrés profondément par cette musique qui berce doucement leurs rêves et leur permet de jouir de l'heure (Rouanet, 1922, p. 2829-2830).

Kojaman aussi, en citant Al Doori, écrit à propos du café Mumayyiz à Bagdad :

> It was a sort of musical school in which the Maqam music, the arts of Maqam singing and the rules of the Maqam were learnt. The most famous singers and prominent musicians and lovers of the Iraqi Maqams frequented the coffee shop to contend in their voices, in their Naghams and in instrument playing such as the Santour. Among the most prominent Qaris in the art of Iraqi Maqams were Ahmed Zaydan Al-Bayati and Hasan Ash-Shakarchi. For this reason this coffee shop became in the Ottoman period a club for statesmen and notables of the people where they spent their leisure time listening to the most beautiful voices and best melodies (Kojaman, 2001, p. 29).

Il est sûr que les frontières entre les musiques classiques et populaires ne sont pas étanches et que les deux sphères se recoupent et interagissent. Il est également sûr que chaque société manifeste des particularités en ce qui concerne sa culture musicale. Mais il faut se méfier de l'apparence des faits et éviter les conclusions hâtives, car ce qui contredit en premier regard les normes et se montre comme particularité culturelle peut se manifester tout à fait conforme aux règles après une étude approfondie. Dans le cas du *muqâm* azerbaïdjanais qui se présente dans les fêtes de mariage et dans les cas du *maqām al-'irāqī* de l'Iraq ou de la *nūba* du Maghreb qui se performent dans les cafés, la qualité de l'écoute musicale ne diffère pas de celle qu'on exige pour une musique classique.

Bibliographie

ADORNO, TH. W., 1962-1994, *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. fr. Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps.

BAILY, J., 1988, *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

BENNETT, A., 2000, *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*, London, Macmillan Press.

BOIS, P., 1995, "L'anthologie Al-Âla du Maroc: Une opération de sauvegarde discographique", *Internationale de l'imaginaire*, Nouvelle série, No. 4 : *La musique et le monde,* Paris, Maison des Cultures du Monde.

DANIELSON, V., 1987, "The Qur'an and the Qasidah: Aspects of the Popularity of the Repertory Sung by Umm Kulthum", *Asian Music*, Vol. 19, No. 1, p. 26-45.

DANIELSON, V., 1997, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

DAVIS, R., 1997, "Cutlural Policy and the Tunisian *Ma'luf*: Redefining a Tradition", *Ethnomusicolgoy*, Vol. 41, No. 1, Winter, p. 1-21.

DURING, J., 1988, *La musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et la science des muqams*, Baden-Baden, Bouxwiller, Koerner.

DURING, J., 1994, *Quelque chose se passe: le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.

FATEMI, S., 2005, « La musique légère urbaine dans la culture iranienne : Réflexions sur les notions de classique et populaire », Thèse de doctorat en ethnomusicologie, sous la direction de Jean During, Université Paris X Nanterre.

FATEMI, S., 2007, « Musique des élites et genèse de la *popular music* (étude comparative des cas de l'Iran, *de* l'Azerbaïdjan, et de l'Égypte) », *Congrès des*

Musiques dans le Monde de l'Islam, Assilah, 8-13 août 2007, http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/fatemi-2007.pdf

KOJAMAN, Y., 2001, *The Maqam Music Tradition of Iraq*, Published by Y. Kojaman.

GELBART, Matthew, 2007, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.

LEVIN, TH., 1980, "Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition", *Asian Music*, Vol. 12, No. 1, *Symposium on Art Musics in Muslim Nations*, p. 149-158.

LORTAT-JACOB, B., 1994, *Musique en fête*, Nanterre, Société d'Ethnologie.

MOSTOWFI, A., 1998, *Sharh-e Zendegâni-ye Man yâ Târikh-e Ejtemâ'i va Edâri-ye Dowre-ye Qâjâriyye* [Mon autobiographie ou l'histoire sociologique et administrative de l'époque *Qajar*], Téhéran, Zovvâr.

NARODITSKAYA, I., 2000, "Azerbaijanian Female Musicians: Women's Voices Defying and Defining the Culture", *Ethnomusicolgoy*, Vol. 44, No. 2, Spring-Summer, p. 234-256.

POWERS, H. S., 1980, "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic *Musicologist* Looks at the Muslim World", *Asian Music*, Vol. 12, No. 1, p. 5-39.

QASSIM HASSAN, Sch., 1982, "The Long Necked Lute in Iraq", *Asian Music*, Vol. 13, No. 2, p. 1-18.

RACY, A. J., 1982, "Music in Contemporary Cairo: A Comparative Overview", *Asian Music*, Vol. 13, No. 1, p. 4-26.

REINHARD, U. ET K., 1969, *Musique de Turquie*, Paris, Buchet/Chastel.

ROUANET, J., 1922, « La musique arabe dans le Maghreb », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Fondateur : Albert Lavignac, directeur : Lionel de la Laurencie. Paris : Librairie Delagrave.

SHUSHINSKY, F., 1966, *Seyd Shushinsky*, Bakou, Âzarbâyjân Téâtr Jam'iyyati.

SHUSHINSKY, F., 1985, *Azarbâyjân Khâlq Musiqichilâri* [Les musiciens du peuple de l'Azerbaïdjan], Bakou, Bâki Yâzichi.

SIGNELL, K., 1980, "Turkey's Classical Music: A Classe Symbol", *Asian Music*, Vol. 12, No. 1, Symposium *on Art Music in Muslim Nations*, p. 164-169.

ZOHRABOV, R., 1996, *Shifâhi an'anali âzarbâyjân professional musiqisi* [La musique professionnelle orale et traditionnelle de l'Azerbaïdjan], Bakou, Âzarbâyjân Ensiklopediâsi.

Résumés (Abstracts)

Jean During, *Sous sons et sur-sens. Subtilités du discours musical*

Qu'est-ce qui dans une musique donnée contribue à en intensifier l'impact, et comment en rendre compte ? Cette problématique est posée dans la perspective d'une musicologie transculturelle ou « générale ». À un premier niveau, l'expressivité tient à la représentation des manifestations des affects et fonctionne par empathie. Au niveau esthétique et artistique, l'impact est davantage fonction de l'attention, de l'intellection, du discernement et du goût, et suscite des interprétations diverses relevant de l'esthétique, des sciences cognitives, de l'anthropologie antique. L'examen de données collectées dans les cultures les plus diverses suggère que l'efficacité de la musique est souvent liée à l'interférence d'éléments étrangers au système considéré : silences, suspension, dissonances, appogiatures, sous entendus, notes dématérialisées, participent à l'émanation d'un espace sonore subtil qui s'offre à divers degrés d'herméneutique, notamment de type anagogique, qui rejoignent les notions de *spissitudo spiritualis* ou *mundis imaginalis,* et d'autres modes d'existence communs aux théosophies du Livre.
Mots clef : Musicologie transculturelle, Orient, silence, ornements, cosmologie.

What in a given music helps to increase its impact, and how to account for it? This issue is set up in this paper in the perspective of cross-cultural or "general" musicology. At the first level, expressiveness is related to the representation of the manifestation of affects, and works by empathy. At the esthetic and artistic level the impact of music depends more of on attention, intellection, discernment and taste, and generates various interpretations falling within the aesthetic, the cognitive science, and antique anthropology. The examination of data collected in diverse cultures suggests that the efficiency of music is often linked to the interference of elements which are foreign to the system considered: silence, suspension, dissonances, grace notes, allusions, vaporised pitches, etc. contribute to the emanation of a subtle sound space which allows various hermeneutic comments, mainly of the anagogic type, which rejoins the idea of *spissitudo spiritualis* or*mundus imaginalis*, and other strata of realty common to the wisdoms of the Book.
Key words: Transcultural musicology, Orient, silence, ornaments, cosmology.

Nidaa Abou Mrad et Amer Didi, *Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle*

Cet article a pour propos une étude sémiotique de la théorie grammaticale générative transmodale qui transparaît de la décortication d'un traité inédit, écrit au XVI^e siècle par Muẓaffar al-Ḥiṣnī et intitulé *Le révélateur musicologique.* Celui-ci a pour objectif apparent la description de dérivations complexes supposées régenter des

relations génétiques entre les modes formulaires de la tradition référentielle, les réduisant à une source unique *génotextuelle* : la structure originelle/fondamentale du mode-fondement *Rāst*. Cependant et chemin faisant, ce manuscrit, comme son nom l'indique, révèle un autre ordre musical qui est celui des transformations grammaticales inhérentes à tout *phénotexte* appartenant à cette langue transmodale.

***The Musicological Revealer,* by Muẓaffar al-Ḥiṣnī: a sixteenth century treatise about modal transformational grammar**

This article proposes a semiotic study of the transmodal generative grammar theory that emerges through the analysis of an unpublished treatise, *The Musicological Revealer,* written in the sixteenth century by Muẓaffar al-Ḥiṣnī. This book apparently aims to describe the complex derivations that govern *genetic* relationships between the formula-based modes of the referential tradition, and to reducing those modes to a single *genotextual* source: the primordial/fundamental structure of the main mode *Rāst*. However, and along the way, this manuscript, as its name suggests, reveals another musical process which is about grammatical transformations that produce all the *phenotexts* that belong to this transmodal language.

Nicolas Royer-Artuso, *Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du* maqām

Le but de cet article est de montrer en quoi les outils de l'analyse du contact linguistique peuvent nous éclairer sur certains phénomènes se produisant lors du contact entre 1) des systèmes musicaux différents et surtout 2) divers systèmes musicaux qui se ressemblent beaucoup (perçus en tant que dialectes d'une même langue musicale). Il y est question de processus d'assimilation mais aussi de phénomènes qui ne se laissent pas assimiler, en raison des divergences systémiques existantes entre les systèmes en contact. Les données sont prises aux musiques de la tradition du *maqām*.

For a phonology of contact induced processes in the music of the* maqām *area

The aim of this paper is to show in what way the tools that are used in the description of contact linguistics might be useful in the analysis of some phenomenon emerging when 1) two different musical systems are in contact and more importantly 2) two relatively similar musical systems are in contact (perceived as different dialects of the same musical language). Assimilation processes as well as impossibility of assimilation due to systemic differences in the systems are discussed. The data are coming form the music of the *maqām* tradition.

Ahmad Hamadani, *Grieving and Cry-evoking Musical Factors in Iraqi* ubūḏiyya *whilst Commemorating Al-Imām Al-Ḥusayn*

This article studies the musical factors in the process of cry-evoking in *ubūḏiyya* which is an Iraqi musical form based on a lamentation vernacular poem. *Ubūḏiyya* is performed in both religious and secular contexts: it is enlisted under a ritualistic

phenomenon in the confines of Shia eulogy rituals in Iraq, taking into consideration that crying is one of the major goals to commemorate the tragedy of Al-Imam Al-Ḥusayn, as well as it is present in the geographic environment of this religious ritual, but for irreligious meanings. The hypothesis is that grieving and cry-evoking musical factors are: (1) the melodic wandering which is related to the overuse of suspensive *clausulae*; (2) the metric and rhythmic wandering which is related to the continuous swinging between binary and tertiary beats; (3) the crying figuralism of the melismas and other vocal and respiratory effects. This hypothesis is proved by a semiotic analysis of a secular *ubūḏiyya*, *"Ḫuḏ el-'ayš",* performed by Muḥammad al-Qubbantšī, and of a religious example of *ubūḏiyya*, "*Warāyā",* performed by Ḥaydar al-'Aṭṭār.

Facteurs musicaux de la lamentation et du déclenchement des larmes dans la* ubūḏiyya *iraquienne commémorant l'imam Ḥusayn

Cet article étudie les facteurs musicaux du processus de déclenchement des larmes dans l'*ubūḏiyya,* forme musicale de lamentation en poésie vernaculaire iraquienne. L'*ubūḏiyya* est traditionnellement présente en Iraq, à la fois dans des contextes religieux et séculaires : elle s'intègre en effet aux rituels chiites iraquiens de commémoration du martyr de l'imam Ḥusayn, où l'incitation lacrymale est cruciale, de même qu'elle est chantée dans des cadres profanes et sur des textes profanes. L'hypothèse centrale identifie les facteurs musicaux de l'affliction et des pleurs à : (1) l'errance mélodique qui découle de l'usage intensif de clausules suspensives ; (2) l'errance métrique et rythmique inhérente à l'oscillation continue entre pulsations binaires et tertiaires ; (3) le figuralisme sanglotant des mélismes et de divers effets vocaux et respiratoires. La validation de cette hypothèse s'appuie sur l'analyse sémiotique d'une *ubūḏiyya* profane, *« Ḫuḏ el-'ayš »*, interprétée par Muḥammad al-Qubbantšī, et d'une *ubūḏiyya* religieuse, « *Warāyā* », chantée par Ḥaydar al-'Aṭṭār.

Sasan Fatemi, *La musique classique en fête : Le cas du muqâm azerbaïdjanais*

Bien que l'on exige d'une musique savante d'être exécutée devant un auditoire connaisseur et cultivé dans les circonstances particulières, garantissant les conditions d'écoute appropriées, le *muqâm* de la République d'Azerbaïdjan, estimé savant ou classique par les ethnomusicologues, se présentait tout au long des deux siècles précédents dans les fêtes de mariage, une circonstance évoquant normalement la réjouissance publique et qui va à l'encontre de toute sorte d'écoute concentrée et attentive de la musique. Pourtant, loin d'être une particularité surprenante qui puisse mettre en doute nos outils classificatoires, une étude approfondie de la circonstance en question montre bien que l'association du *muqâm* et de la fête est devenue possible non pas parce que le premier ne correspondait pas avec la catégorie supposée mais, tout au contraire, parce que la deuxième, la fête, ne remplissait pas ses fonctions habituelles et qu'elle était étrangère à la réjouissance publique.

Although an art music is required to be performed before an knowledgeable and cultivated audience in particular circumstances, assuring the appropriate listening conditions, the *muqâm* of the Republic of Azerbaijan, estimated art or classical music by ethnomusicologists, was presented throughout the two previous centuries in wedding festivities, a circumstance normally bringing to mind the public exultation and which is contrary to any kind of concentrated and attentive music listening. Yet, far from being a surprising feature which can put in doubt our classificatory tools, an in-depth study of the circumstance in question shows that the association of *muqâm* and the festivity has become possible not because the former did not correspond to the supposed category but, to the contrary, because the latter did not fulfill its usual function and that it was unconcerned by the public exultation.

Normes de soumission des articles

1. Soumission des articles

Les articles soumis à la publication dans la Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen doivent être envoyés sous forme électronique et format « .docx » (Word pour Windows version 2007) au directeur de la publication RTMMAM, à l'adresse électronique suivante : directeur.ism@upa.edu.lb.

Langues acceptées pour la publication : français et anglais.

Les articles, sauf accord préalable avec la direction de la revue, doivent impérativement répondre aux normes définies ci-après.

2. Normes relatives au texte

Les articles (sauf en cas d'accord de la rédaction) ne doivent pas dépasser un total de 35000 signes (espaces compris), illustrations et exemples compris.

Le texte sera subdivisé en parties précédées de brefs intertitres, sans dépasser trois niveaux d'intertitres et sans numérotation automatique.

Il sera accompagné d'un résumé en français et en anglais, d'une dizaine de lignes chacun.

Le nom de l'auteur sera accompagné d'une note infrapaginale indiquant très brièvement ses titres et qualités.

3. Exemples musicaux, graphiques, encadrés, tableaux

Les exemples musicaux, graphiques, encadrés et tableaux seront numérotés et présentés de préférence sous format informatique TIF ou JPG en nuances de gris (8 bits), avec une résolution d'au moins 300 ppp (prière de ne pas utiliser les « dessins » dans Word).

Le texte de l'article comportera des renvois à ces exemples et illustrations, numérotés avec une légende après ou avant le paragraphe dans lequel ils sont mentionnés (Exemple 1, Légende), sans numérotation automatique.

Les citations d'oeuvres protégées doivent être accompagnées d'une autorisation de reproduction que l'auteur se chargera d'obtenir au préalable.

4. Références bibliographiques

Chaque article fournira les références bibliographiques précises des ouvrages cités sous forme d'une liste bibliographique suivant le texte. Les références à l'intérieur du texte sont fournies sous forme abrégée entre parenthèses, en mentionnant le

patronyme de l'auteur, suivi de la date de parution et de la (des) page(s) ; exemple (Auteur, 2001, p. xx-yz).

Les références complètes, rangées par classement alphabétique ascendant, et dates successives pour chaque auteur, répondront aux normes suivantes :

Bibliographie

Livres : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), *Titre*, précisions complémentaires éventuelles figurant sur la page de titre (par exemple concernant la préface, la traduction, etc.), lieu, éditeur, collection [renseignements complémentaires éventuels].

Articles : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de la revue* et numéro, tomaison si nécessaire (date), lieu, éditeur, pages (exemple : « p. xx-yz ») [renseignements complémentaires éventuels].

Chapitres dans un ouvrage collectif : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de l'ouvrage collectif*, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. »), lieu, éditeur, pages [renseignements complémentaires éventuels].

Anonymes, ouvrages collectifs intégraux ou actes de colloques : *Titre*, date, lieu, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. ») [renseignements complémentaires éventuel].

Exemple de réédition :

Kitāb Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabiyya. 1350 H – 1932 M [Livre du congrès de musique arabe. 1350 de l'Hégire – 1932, ère chrétienne], 1933 (R. 2007), Le Caire, Imprimerie Boulac, réédité au Caire par le Haut-conseil de la Culture.

Discographie

NOM, Prénom(s) (auteur, compositeur ou « improvisateur-interprète »), date et classement (a, b, c, ...), « Œuvre », titre du morceau si disponible, plage n° in « Titre de l'ouvrage », lieu, éditeur, « Nom de la collection », n° d'éditeur (référence commerciale), interprète (si autre que compositeur, l'interprète-improvisateur par exemple, étant assimilé au compositeur), instrument, interprète, année d'enregistrement, support, éditeur (publications), année de publication, durée [renseignements complémentaires éventuels]

Documentation électronique

Page web : NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, consulté le [date de consultation : jour/mois/année].

Titres téléchargés : NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, téléchargé le [date de téléchargement : jour/mois/année].

S'il y a lieu, les partitions, les manuscrits et autres archives seront regroupés dans une partie séparée de la bibliographie.

5. Autres conventions

Notation solfégique littérale : en italiques, avec des altérations éventuelles en indice supérieur et numéro d'octave en indice inférieur ; exemple « $sol^{\#}{}_{2}$ » pour « note sol dièse de l'octave numéro 2 ».

Apostrophes : « l'apostrophe » et non « l'apostrophe ».

Ne pas mettre les noms propres en majuscules (sauf la première).

Éviter les caractères gras, les soulignés, etc. : utiliser seulement les caractères romains (normaux) et italiques

Italiques :

- obligatoires : pour les mots non français ou anglais (selon la langue de l'article) ainsi que pour les abréviations latines référentielles (cf., id., ibid., etc.), à moins qu'ils ne soient totalement intégrés dans le texte ou dans la langue,
- pour tous les mots que l'on veut faire ressortir,
- les citations ne doivent pas être en italiques, les guillemets suffisent.

Guillemets :

- pour les articles rédigés en français, se conformer aux normes de l'Imprimerie nationale française qui recommande de n'utiliser que des guillemets doubles chevrons (« et »), éventuellement imbriqués les uns dans les autres (« « guillemets » dans les « guillemets » »), et d'éviter toujours les guillemets typographiques (" ou ') dont les anglo-saxons sont friands ;
- pour les articles rédigés en anglais. utiliser les guillemets dits anglo-saxons ;
- mettre la ponctuation après les guillemets.

Pour les articles rédigés en français, mettre des **espaces insécables** avant : le point d'exclamation, le point d'interrogation, le point-virgule, les deux points, les appels de notes de bas de page (espace insécable fine, ou en indice supérieur – voir ci-dessous), après l'ouverture et avant la fermeture des guillemets typographiques.

Les **majuscules** doivent être accentuées. Exemple : « À propos de la musique du … ».

Appels de note :

- les automatiser en numérotation continue sur tout le texte et en bas de chaque page,
- les mettre avant la ponctuation et après la fermeture d'un guillemet (exemple : « exemple ».).

Si vous utilisez des polices non latines, nous l'indiquer lors de l'envoi du texte.